

ENIGMA

MŰVÉSZETELMÉLETI FOLYÓIRAT

A kiadvány megjelentetését támogatta a Nemzeti Kulturális Alap.



Jelen számunk a Szépművészeti Múzeummal együttműködésben, közös kiadványként jelenik meg.

Ezt a számunkat Pataki Gábornak ajánljuk 60. születésnapja alkalmából.

Köszönjük a segítséget a Szépművészeti Múzeumnak, továbbá azoknak, akik minden rendelkezésükre álló eszközzel támogatták munkánkat:

Bakó Zsuzsanna (Forster Központ), Illés Eszter (Szépművészeti Múzeum Könyvtár), Kovács Gergely (Forster Központ), Pálinkás Réka (Magyar Nemzeti Galéria Adattára), Hessky Orsolya (Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály), Marosi Ernő (MTA BTK MI).

A kiadvány a Magyar Tudományos Akadémia BTK Művészettörténeti Intézet Tudománytörténeti Kutatócsoportja (Budapest) közreműködésével készült.

Lektorálta: Pataki Gábor, Tímár Árpád

Az Enigma az MTA Magyar Tudományos Művek Tára által regisztrált tudományos folyóirat, illetve Open Access rendszerű oktatási segédanyag.

ENIGMA művészetelméleti folyóirat

Alapította: Szabó Ágnes

Kiadja a Meridián-2000 Kiadói, Oktatási és Művészeti Bt.

Felelős kiadó: Vajdovich Györgyi

1037 Budapest, Erdőalja út 165/b, Tel.: 250-6247, e-mail: enigmafolyoirat@t-online.hu

Főszerkesztő: Markója Csilla

Szerkesztő: Bardoly István

Arculatterv: Kelényi Gabi

Tördelőszerkesztő: Zrinyifalvi Gábor

Terjesztő: Holczer Miklós, Tel.: 06-30-932-8899, e-mail: mholczer@gmail.com

Az ENIGMA kapható a nagyobb könyvesboltokban.

A lap előfizethető és régebbi számai megrendelhetők a kiadóban az enigmafolyoirat@t-online.hu címen.

Még kapható számaink listája megtekinthető a kiadó honlapján: <http://meridiankiado.hu>

ISSN: 1218-8069

WILDE ÉS A BÉCSI ISKOLA 1.

Szerkesztette: Markója Csilla és Bardoly István

HÍVÓSZÓ – WILDE JÁNOS ÍRÁSAIBÓL

Vendégszerkesztő: Körber Ágnes

Körber Ágnes	5
Aki megröntgenezte Giorgionét – Wilde János (1891–1970)	
Wilde János	33
Az olasz rézkarcolás kezdetei	
Wilde János	39
Antonello da Messina: „Pala di San Cassiano” – Rekonstrukciós kísérlet	
Wilde János	55
Giorgione A három filozófus és Tiziano Cigány Madonna című festményének röntgenfelvétele	
Wilde János	64
Michelangelo tanulmányrajza egy antik minta nyomán	
Wilde János	78
Michelangelo és Leonardo	

MERIDIÁN – WILDE JÁNOS LEVELEZÉSÉBŐL 1.

Wilde János családjának írt levelei 1915–1917	92
Balogh József, Fogarasi Béla és Vikár Vera levelei Wilde Jánosnak	135

Körber Ágnes

AKI MEGRÖNTGENEZTE GIORGONÉT

WILDE JÁNOS (1891–1970)

Még nem volt harminc éves, amikor – hosszabb-rövidebb bécsi tartózkodás után – végleg elhagyta Magyarországot, hogy további húsz év múlva a bécsi Kunst-historisches Museum képtárának munkatársaként, karrierje csúcán arra kényszerüljön: Angliában folytassa pályáját.¹ (1. kép) Nehezebb lehetett a váltás, mert alapvetően ragaszkodó, hűséges természet volt. Özvegy édesanyjával, pár évvel idősebb bátyjával és nővérével évtizedeken át heti rendszerességgel levelezett – a Magyar Nemzeti Galériában őrzött, hozzávetőleg 3000 levelének többsége nekik szól.² Kutatási témái – egy fiataalkori kivételtől eltekintve³ – az olasz reneszánszhoz, azon belül Velencéhez és kiemelten Michelangelóhoz kötődtek, de érdeklődésébe néhány olasz barokk téma is belefért. Mint a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának egykori munkatársa, doktori disszertációját az olasz rézkarcról írta, később is sokszor vissza-visszatért a grafika kérdéseire, és Angliában máig alapvető rajz-katalógusok munkálataiban vett részt. Munkásságában mindvégig kitartott a bécsi iskola, közelebről mestere, Max Dvořák módszerei mellett. A professzorához fűződő szellemi kapcsolat abban is megnyilvánult, hogy annak halála után kollegájával

¹ A munkámhoz nyújtott segítségért itt szeretnék köszönetet mondani Urbach Zsuzsának, Radványi Orsolyának, illetve Mészáros Dávidnak és Sipos Kálmánnak, a Szépművészeti Múzeum Könyvtára munkatársainak, és mindenekelőtt Illés Eszternek, aki önzetlenül rendelkezésemre bocsátotta az adattár Wilde Jánosra vonatkozó anyagait.

Wilde életrajzát részletesen először Ulrike Wendland foglalta össze *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil: Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*. München, 1999. II.: 767–773. A keresztény Wildének zsidó származású felesége, az ugyancsak művészettörténész Gyárfás Júlia miatt kellett otthagynia a Kunst-historisches Museumot és Ausztriát. Pályaképe szerepel a róla írott ismertetésekben és nekrológokban: Kenneth Clark: Johannes Wilde. *The Burlington Magazine*, 103. 1961. 205.; Johannes Wilde Art Historian and Teacher. *The Times*, 1970. szeptember 15. 12.; Michael Hirst: Johannes Wilde. *The Burlington Magazine* 113. 1971. 155–157.

² Bátyja, Wilde Ferenc (1887–1968) helyezte el a levelezést a Magyar Nemzeti Galéria adattárában, illetve az ő hagyatékából kerültek további anyagok a Szépművészeti Múzeumba is.

³ Kopt műemlékek. In: Mahler Ede: *Beöthy Zsolt egyiptológiai gyűjteménye a budapesti kir. magy. Tudományegyetemen. Magyarázó jegyzék, egyszersmind bevezetés az ókori egyiptomiak művészet- és kultúr-történetébe*. Budapest, 1913. 253–263. Wilde műveinek válogatott bibliográfiáját ld. Kókai Károly: Wilde János (1891–1970). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudomány-történeti esszégyűjtemény*. IV. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 17. 2010. no. 62. 124–126.



1. Wilde János a londoni években. A Szépművészeti Múzeum Könyvtára Adattára

és barátjával, Karl Maria Swobodával⁴ együtt öt kötetben kiadta Dvořák hagyatékát, bár a vállalkozás végül is befejezetlen maradt. (Ugyanez – mintha csak egy párhu-

⁴ Karl Maria Swoboda (1889–1977) félig cseh származású osztrák művészettörténész, Josef Stryzowski, majd Julius von Schlosser és Max Dvořák tanítványa, utóbbinak 1913-tól haláláig asszisztense. 1934–1945 között a prágai német egyetem, 1946-tól ismét a bécsi egyetem tanára.

zamos életrajz része lenne – utóbb az ő esetében is bekövetkezett. Tanítványai Wilde halála után könyvvé szerkesztették gondosan leírt londoni előadásai anyagát.)⁵

Kevés magyar művészettörténész futott be nála magasabbra ívelő nemzetközi pályát – a kivételek között talán csak Charles de Tolnayt és Boskovits Miklóst lehet említeni.⁶ Dolgozott a Kunsthistorisches Museumban, Angliába kerülve részt vett barátja, Antoine Seilern, (2. kép) a gazdag gyűjteményét valósággal rejtegető osztrák gróf képeinek és a British Museum rajzanyagának evakuálásában (amit bizalmi munkának kell tekintenünk). Amikor az után, hogy mint ellenséges ország állampolgárát Kanadába internálták, visszatérhetett Londonba, munkatársa, majd igazgatóhelyettese lett a Courtauld Institute of Art-nak, előadó, majd professzor a University of London művészettörténeti tanszékén.⁷ Tanulmányait, valamint a windsori királyi gyűjtemény olasz rajzainak Arthur E. Pophammel⁸ közösen megjelentetett, illetve a British Museum Michelangelo-hoz és köréhez kapcsolódó – már szerzőtárs



2. Antoine Edward Seilern.
Eve Borsook archívumából

⁵ Johannes Wilde: *From Bellini to Titian*. Oxford, 1974. (Oxford Studies in the History of Art and Architecture). Anthony Blunt előszavával. Magyar ismertetése: Sármány Ilona *Művészet*, 17, 1976, 11. 45. és Johannes Wilde: *Michelangelo. Six Lectures*. Ed. John Shearman, Michael Hirst. Oxford – New York, 1978. (Oxford Studies in the History of Art and Architecture).

⁶ Tolnay Károly (Charles de Tolnay, 1899–1981), a 20. századi Michelangelo-kutatás vezéralakja. Berlinben Adolph Goldschmidt, Bécsben Max Dvořák és Julius Schlosser tanítványa volt. Tanított a Columbia Universityn és igazgatója volt a firenzei Casa Buonarrotinak. Életrajzát ld.: Beke László: Pályakép és „világkép”. In: Tolnay Károly: *Michelangelo. Mű és világkép*. Budapest, 1981. 367–380.; Boskovits Miklós (1935–2011) az olasz trecento festészet kutatásának úttörő egyénisége, a milánói Università Cattolica és a firenzei egyetem tanára. Életrajzát ld.: Végh János: In memoriam Boskovits Miklós. Budapest, 1935. július 26. – Firenze, 2011. december 19. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 373–378.

⁷ 1947-ben kezdett tanítani a londoni egyetemen. Ezzel, majd utóbb professzori kinevezésével kapcsolatban rövid életrajzát közölte az egyetem hivatalos értesítője (*University of London Gazette*, 1947. október 31., illetve 1951. január 27.), és a University News rovatban több újság is hírt adott róla, így a *The Manchester Guardian*, 1950. december 23.; *The Times*, 1950. december 27.; *The Daily Telegraph* 1951. július 12-i száma arról ad hírt, hogy a British Academy rendes tagja lett.

⁸ Arthur E. Popham (1889–1970) angol művészettörténész, a British Museum munkatársa.

nélkül – összeállított grafikai katalógusát minden, az adott témával foglalkozó művészettörténész hivatkozási alapnak tekinti.

A magyar művészettörténet-írás viszont alig ismeri. A Szépművészeti Múzeum könyvtárát díszítő arckép-galériában ugyan ott van a fényképe a múzeum híressé vált tagjainak sorában, de tevékenységét írásban csak elvétve méltatták. Nevét említi a *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930* című katalógus, pár sorral szerepel a nagyobb lexikonokban, így a négykötetes *Művészeti lexikon*ban is, illetve az *Enigma* folyóirat szerkesztőinek gondozásában megjelent *Emberek, és nem frakkok* című tudománytörténeti kézikönyv 4. kötetében Kókai Károly vázolta fel pályáját. Megtalálható a Vasárnapi Kört feldolgozó publikációkban, és természetesen nem maradhatott ki Zádor Anna visszaemlékezéseiből sem, de a jelentőségéhez mérhető tudománytörténeti értékelés mindmáig elmaradt.⁹

Csak találgatni lehet, miért történt ez így. A „minden Nyugaton élő tudós eleve gyanús” évtizedei elfedték azt a tény, amit pedig az ötvenes-hetvenes években a javára írhattak volna. Nevezetesen, hogy lelkes, sőt – mint egy levélből kiderül –, harcias tagja volt a Tanácsköztársaság Antal Frigyes vezette művészeti direktóriumának, és egyik rendezője a köztulajdonba vett műkincsek 1919. június-júliusi kiállításának.¹⁰ A Tanácsköztársaság bukása után visszatért Bécsbe, bár még évekig megmaradt hivatalos kapcsolata a Szépművészeti Múzeummal, annak állományában maradva fizetés nélküli szabadságon tartózkodott a császárvárosban.¹¹

A külföldi kutatók érdeklődése viszont – a bécsi iskola neveltjeként, illetve kisebb mértékben talán Wilde félig morva származása okán – az utóbbi években feltámadt iránta. Csak az elmúlt fél évtizedben hárman is foglalkoztak behatóbban pályájával, köztük az a Bécsben élő Kókai Károly, aki az *Enigma* említett kötetében írt róla esszét, utóbb pedig pár, a Magyar Nemzeti Galériában őrzött levelét is kiadta.¹² Vele majdnem párhuzamosan Paul Stirton, a New York-i Bard Graduate Center professzora választotta témájául a bécsi iskola néhány magyar tagja, elsősorban Antal Frigyes és Wilde János szellemi fejlődését 1914–1915 és 1920 között, kapcsolatukat a

⁹ *Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930*. Ausstellungskatalog. Hrsg. Ernő Marosi. Budapest, 1983. 76., 77., 78., 84–85. (Marosi Ernő); *A Vasárnapi Kör*. Dokumentumok. Összeáll., a jegyzeteket és a bevezető tanulmányt írta Karádi Éva és Vezér Erzsébet. Budapest, 1981.; Lackó Miklós: Tolnay Károly és szellemi kapcsolatai. In: *A tudománytól a tömegkultúráig. Művelődéstörténeti tanulmányok 1890–1945*. Szerk. Lackó Miklós. Budapest, 1994. 76–79.

¹⁰ Antal Frigyesről: Kókai Károly: Antal Frigyes (1887–1954). In: „*Emberek, és nem frakkok*”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény*. IV. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 17. 2010. no. 62. 101–113. *A köztulajdonba vett műkincsek első kiállítása*. Budapest, Műcsarnok, 1919.

¹¹ A Tanácsköztársaság előtt állami ösztöndíjasként tartózkodott Bécsben, erről ld. levelezését Petrovics Elekkel, Meller Simonnal és Éber Lászlóval az *Enigma* jelen összeállításában.

¹² Ld. Kókai 2010. i. m. 114–126., illetve Kókai Károly: Briefe von Johannes Wilde aus Wien, Juni 1920 bis Februar 1921. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 59. 2010. 219–233.

Vasárnapi Körrel és Fülep Lajossal.¹³ Wilde Jánosnak, mint Dvořák tanítványnak szentelt cikket 2012-ben Ingrid Ciulisová.¹⁴ Értelemszerűen mindkét írás a Wilde gondolkodását meghatározó korai évekről szól, és ellentétben szinte valamennyi, még az életében, illetve közvetlenül a halála után íródott cikkel, céloz fiatalkorának radikálisabb eszméire és a Tanácsköztársaságban játszott szerepére.¹⁵

A PÁLYA INDULÁSA: HILDEBRAND, SEMPER

Wilde tanulmányait a budapesti tudományegyetemen kezdte, és egy rövid freiburgi kitérő után onnan lépett be fizetetlen gyakornoknak a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályára. Pasteiner Gyula¹⁶ tanszékén művészettörténetet, azonkívül régészetet és filozófiát tanult. Az első publikáció, amely fordítóként tünteti fel nevét, arra utal, hogy a fiatal hallgató – talán nem függetlenül filozófiai tanulmányaitól – élénken érdeklődött az elméleti kérdések iránt. A könyv, aminek a magyarázatába belevágott, és ami 1910-ben, fordítójának tizenkilencedik életévében jelent meg, egy a festő Hans von Marées és a művészeti író Konrad Fiedler köréhez tartozó német szobrász, Adolf von Hildebrand írása.¹⁷ Hildebrand könyve először 1893-ban jelent meg, de a szerző a kötet nyolcadik kiadásáig, 1910-ig mindvégig tökéletesített szövegén. (Wilde az előszóban külön felhívja a figyelmet arra, hogy a fordítás alapjául az utolsó kiadás szolgált, amely tartalmazza a véleménye szerint legfontosabb, összegző fejezetet a kőszobrászatról.) *A forma problémája a képzőművészetben* egyfajta rendszerbe kívánja foglalni a művészet formákon alapuló szemléletének kérdéseit, s a feladatot fogalom párok megalkotásával próbálja megoldani.¹⁸ Heinrich Wölfflin, aki megjelenésekor lelkesen üdvözölte a könyvet, több mint húsz esztendő múlva ugyancsak fogalom párokba rendezte a reneszánsz és barokk egymáshoz kapcsolódó, egymástól elváló jellegzetességeit. Kettejük szemléletmódja között az az eltérés, hogy míg Wölfflin egy, a műalkotást statikusan szemlélő nézőt, addig Hildebrand történeti változások által meghatározott szem-

¹³ Paul Stirton: The Vienna School in Hungary: Antal, Wilde and Fülep. *Journal of Art Historiography*, Number 8., June 2013. A cikk magyar fordítását ld. az *Enigma* jelen összeállításában.

¹⁴ Ingrid Ciulisová: Dvořák's pupil Johannes Wilde (1891–1970). *Umění*, 60, 2012, 2. 101–108.

¹⁵ Szabó Júlia: Magyarországi politikai változások 1918–1919-ben: evolúció és revolúció a művészetben és a politikában. In: Szabó Júlia: *Utak és tanulságok. Válogatott művészettörténeti tanulmányok*. Vál., szerk. Marosi Ernő. Budapest, 2014. 231–280.

¹⁶ Gosztonyi Ferenc: A Pasteiner-tanítványok. *Ars Hungarica*, 38, 2012, 1. 11–71.

¹⁷ Hans von Marées (1837–1887); Konrad Fiedler (1841–1895). Adolf von Hildebrand (1847–1921) német építész, szobrász, festő és művészeti író. Hildebrandról: *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Vál. fordította és az előszót írta: Marosi Ernő. Budapest, 1976. 97.; Michael Viktor Schwarz: Das Problem und ihre Geschichtlichkeit: Hildebrand, Riegl, Gombrich, Baxandall. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 53. 2005. 203–218.

¹⁸ Adolf von Hildebrand: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Strassburg, 1893., nyolcadik kiadása Strassburg, 1910.

lélőt feltételez.¹⁹ A kötet, amit lefordított, nemcsak Wölfflin gondolkodására hatott, hanem Alois Riegl révén arra a bécsi iskolára is, ahol Wilde utóbb a tanulmányait folytatja. De a fiatalon olvasott és lefordított mű magára Wildére is alapvető hatást gyakorolt. Tanítványa, John Shearman szerint ez a mű alapozta meg a művészet törvényszerűségeibe vetett hitét, és Hildebrand egyes elemző és értelmező passzusai visszacsengenek írásaiban.²⁰

Kéziratban fennmaradt, valószínűleg még hallgatóként megfogalmazott *A freskó szerepe az olasz festészet fejlődésében* című írásában bevezetesként a stílus történetileg, illetve az anyag és a funkció által meghatározott fejlődésének elméletét veti össze, és elfogadhatatlannak tartja a Gottfried Semper²¹ képviselte „technikai” szempontot: „A »technika« szó varázsigévé lett, mely fölfedi a történet minden rejtélyét, vagy jobban mondva, egészen fölöslegessé teszi a történetet. Mert ebből a túlzó felfogásból az is következik, hogy egy nép művészete sem mutathat adott időben más képet, mint amelyet az az eljárás jelöl, melyet akkor gyakorol, és hogy egy időben többféle, esetleg egészen ellentétes stílus is lehet uralkodóvá, hogyha egyszerre több, különböző eljárás jelentkezik. Ez az eredmény azonban nyilvánvalóan teljesen hibás! Érezzük jól, hogy a stílus alakulásában fontos szerep jut a művészeti eljárásnak, de látjuk azt is, hogy ez az egy dolog mindent nem magyarázhat. Pedig ezt a szerepet szükséges tisztázni. Az előbbi föltevéshez példát a művészet története akárhányat szolgáltat. Tulajdonképpen minden korban különböző művészeti eljárások egyidejű alkalmazását találjuk, de gyakran előfordul az is, hogy egyik vagy másik ezek közül szélesebb körben lel használatra, mint a többi. Tudni kellene, hogy akkor az előnyben részesült eljárás nem érvényteleníti-e hatását a kevésbé jelentősek fölött is, – és másfelől: milyen viszonyba jut stílusa azokkal a formákkal, melyeket nem a más eljárások, hanem magának a fajnak művészi szelleme kíván? Tud ezzel ellentétben is érvényesülni, vagy befolyását emerre is kiterjesztheti? Bizonyos, hogy ezekre a kérdésekre megint csak a történetírótól várhatunk választ.”²²

¹⁹ Heinrich Wölfflin (1864–1945) a baseli, majd a müncheni, illetve a berlini egyetem tanára, a porosz akadémia tagja. Alapvető műve, a megjelenésekor nagy vitát kiváltott *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915; magyarul: *Művészettörténeti alapfogalmak*, Budapest, 1969.) a művészettörténetet formák történeteként értelmezi. Wölfflin Hildebrand könyvét az *Allgemeine Zeitung* 1893. július 11-i számában olyan műként jellemzi, amelyet minden, a művészettel alkotóként vagy műélvezőként foglalkozó embernek ismernie kell.

²⁰ John Shearman: Johannes Wilde (1891–1970). *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte. Bd. I. Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode.* Hrsg. Stefan Krenn, Martina Pippal. Wien, 1984. 91–98.

²¹ Gottfried Semper (1803–1879) építész, nagy hatású elméleti írások szerzője. Gottfried Semper: *Tudomány, ipar és művészet: Valamint egyéb írások az építészetéről, az iparművészetről és a művészeti oktatásról.* Vál. és az előszót írta Hans M. Wingler. A magyar kiadás előszavát írta Zádor Anna. Budapest, 1981.

²² *A freskó szerepe az olasz festészet fejlődésében.* Kézirat. Huszonegy kézírásos oldal. Wilde János: Kéziratok, újságcikkek. Szépművészeti Múzeum Könyvtár, Adattár, ltsz.: 12734

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM GRAFIKAI OSZTÁLYA

Wilde 1914-ben került a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályára. Az alig nyolc éve alapított múzeum grafikai részlegén olyan kitűnő emberek közé csöppent, mint az osztály őre, majd két év múlva igazgatóőre Meller Simon (1906-tól), Hoffmann Edith (1913-tól), Pogány Kálmán (1908-tól) és Antal Frigyes (1914–1915 között). Rövid ideig, 1919-ben részt vett az osztály munkájában az osztrák Otto Benesch, aki utóbb Bécsben az Albertina munkatársa, majd igazgatója lett.²³

A grafikai gyűjtemény, amelynek törzsanyaga az Esterházy képtárral együtt, a család ajándékaént került a múzeumba, és első katalógusát Térey Gábor, a Régi Képtár vezetője állította össze,²⁴ évente több kiállítást is rendezett. 1912-ben például Meller Simon a 15. századi német és németalföldi rézmetszetekből, majd ugyancsak ő *Marcantonio Raimondi és előzői* címen az olasz rézmetszés legkorábbi emlékeiből válogatott anyagát mutatta be.²⁵ Ez a kiállítás mellesleg éppen annak az 1913-as esztendőnek a tavaszán volt, amikor Max Dvořák a bécsi egyetemen a reprodukáló művészetekről tartott kollégiumot.²⁶ A Grafikai Osztály fiatal munkatársa bécsi tartózkodásai alatt feladatokat kapott Petrovics Elektől, a múzeum akkori igazgatójától, illetve közvetlen főnökétől, Meller Simontól. 1916–1919 közötti levelezésükből egyértelműen kihangzik a húszas évei második felében járó Wilde tájékozottsága iránti bizalom. Egy Lastman-kép hazaszállításába éppúgy bevonják, mint egy műkereskedésben található Donát-kép megtekintésébe, amiről Petrovics szerzett tudomást. De más régiségkereskedőknél is körül kellett néznie, érdemes-e foglalkozni az antikvárius által ajánlott anyaggal.

²³ Meller Simonról ld. Illés Eszter összeállítását: http://www.szepmuveszeti.hu/data/cikk/91/cikk_91/02.24./szemelyi_biblio/Meller_Simon.pdf; Hoffmann Edithről: Wehli Tünde: Hoffmann Edith (1888–1945). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István Budapest, 2007. no. 47. 205–217.; Pogány Kálmánról ld. Illés Eszter összeállítását: http://www.szepmuveszeti.hu/data/cikk/91/cikk_91/03.03./szemelyi_biblio/Pogany_Kalman.pdf, illetve Szabó Júlia: Pogány Kálmán, tudománytörténetünk elfelejtett alakja. *Művészettörténet, tudománytörténet.* Főszerk. Aradi Nóra. Szerk. Tímár Árpád. Budapest, 1973. 203–215. Otto Beneschről: Peter Betthausen–Peter H. Feist–Christiane Fork: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon.* Stuttgart, 1999. 23–25.

²⁴ Térey Gábor: *A metszet- és modern képzaj-gyűjtemény katalógusa.* Budapest, 1910., illetve németül: *Verzeichniss der Kupferstich-Sammlung alter und moderner Meister und der Handzeichnungen moderner Künstler.* Térey Gáborról: Radványi Orsolya: *Térey Gábor 1864–1927. Egy konzervatív újító a Szépművészeti Múzeumban.* Budapest, 2006.

²⁵ *A német és németalföldi rézmetszés a XV. században.* Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1912. (A Grafikai Osztály kiállításai, 13.); *Marcantonio Raimondi és előzői.* Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1913. (Az Orsz. Magy. Szépművészeti Múzeum kiadványai, 24. – A Grafikai Osztály kiállítása, 15.).

²⁶ Említve: Max Dvořák: *A művészet szemlélete.* Vál. és utószó: Radnóti Sándor. Budapest, 1980. Max Dvořák élete, munkássága és utóélete, 399–400.

Máskor Meller küldte el egy grafikai aukcióra, hogy megadott szempontok szerint válasszon lapokat.²⁷

MAX DVOŘÁK TANÍTVÁNYA

Wilde – bizonyára nem egészen függetlenül attól, hogy múzeumi kollegái hosszabb-rövidebb időre megfordultak Bécsben, ott is elsősorban Max Dvořák tanszékén – disszertációját a bécsi professzor vezetésével írta meg. Schlosser a bécsi iskoláról szóló tanulmányában három témát emel ki, amely a tanszék 19. század végi – 20. század eleji oktatását meghatározta: az antik / iparművészeti tárgyak ismeretét, a sokszorosító grafika szerepét és a forráskritikát.²⁸ A Szépművészeti Múzeumban a grafikák közelében eltöltött gyakornoki idő mellett nyilvánvalóan a bécsi iskola elvárásai is szerepet játszottak abban, hogy Wilde 1918-ban *Die Anfänge der italienischen Radierung* címen nyújtotta be doktori disszertációját.²⁹

Mind a Szépművészeti Múzeum adattárában található fogalmazványokból, mind a végleges szöveg bevezetéséből kiderül, hogy Wilde eredetileg a feldolgozottnál hosszabb korszakról szándékozott írni. Lényegében előzménynek szánta, amit végül a doktori fokozat elnyerésére beadott a bécsi egyetemre. „A tanulmány egy tervezett nagyobb munka bevezetésének készült, témája az olasz barokk rézkarc lett volna az 1580 utáni száz évben. Miután a szerzőnek nincs lehetősége abban az országban kutatni, amelynek grafikai fejlődését vizsgálja, s elzárva maradnak előle a nagy angol és francia gyűjtemények, az anyaggyűjtés pedig túlságosan szűk körre korlátozódik, ezért le kell mondania egy provizórikus teljességről.”³⁰

A teljesség – Wilde felfogása szerint – abban nyilvánulhatott volna meg, ha végigvezeti, hogyan alakult ki az első példák a rézmetszés kiegészítéseként használatos rézkarc részben önálló, részben reprodukáló műfajjá. De csak a Marcantonio Michieltől (1484–1552) Parmigianinón (1509–1540 – a szerzőnél következetesen Parmegianino) keresztül a velencei születésű, de Közép-Itáliában dolgozó Battista Francón (1510 k.–1561), a sienaiakon (Domenico Beccafumi – 1486 k.–1551), velen-

²⁷ Petrovics Elekről ld. Illés Eszter összeállítását: http://www.szepmuveszeti.hu/data/cikk/91/cikk_91/02.24./szemelyi_biblio/Petrovics_Elek.pdf, illetve Molnos Péter: Petrovics Elek (1873–1945). „Emberek, és nem frakkok”. *A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény.* Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Budapest, 2007. no. 47. 218–242. Petrovics és Meller levelezését ld. az *Enigma* jelen számában. A Szépművészeti Múzeumba került a Lastman-kép (*Tóbiás az angyallal*) ltsz.: 5152, illetve Wilde nézi meg Ribot *Megkopsztott szárnyasát*, ami ugyancsak a múzeumba került, ltsz.: 457 B.

²⁸ Julius von Schlosser: Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich. *Mitteilungen des österreichischen Institutes für Geschichtsforschung.* Ergänzungs-Band 13. Heft. 2. 1934. 145–210. [1–66.]

²⁹ Johann Wilde: *Die Anfänge der italienischen Radierung.* Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde eingereicht bei der hohen Philosophischen Fakultät der k. k. Universität. Wien, 1918.

³⁰ A disszertáció 1. lábjegyzete.

ceieken (Andrea Meldolla [lo Schiavone] – 1510/1515–1563), veronaiakon (Battista Agnolo Moro – 1514–1575; Paolo Farinato – 1524–1606, Giovanni Battista Fontana – 1524–1587) át vezető utat vázolta fel, és végeredményét a következőképpen foglalta össze: „Az olasz rézkarcnak két, egymástól eltérő típusa van: az egyik a metsző-rézkarc, a másik a festő-rézkarc. Az első meghatározó képviselői Marcantonio és Parmegianino. Jellemző időbeli elhatárolódásuk: Marcantonio a korábbi, ő a reprodukáló grafika első mestere, a reprodukáló grafika jelenti a kiindulópontot. A reprodukáló rézkarc és a szabad alkotó rézkarc között a kezdetektől ellentét van, a művészi fölényt azonban a festői rézkarc képviseli. Parmegianino, Primaticcio és Fontana néhány lapja immanens és oksági jelentőségét tekintve felér az összes reprodukáló rézkarccal. A két technika szintézisét Fontana teremti meg. Kialakul az olasz rézkarc sajátos formavilága. Parmegianino autonóm grafikai nyelvének nincs folytatása. A továbbiakban a rézkarc hol hűségesen ragaszkodik a rézmetszethez, hol változatlanul használja a tollrajz kifejező eszközeit, s ezzel feladja a lényegéből fakadó lehetőségeit. Fontana az olasz rézkarcnak ebben a kezdeti időszakában veleszületett alkotói képességét a rézmetszéssel ötvözte, amiben szerepet játszott a Németalföld hatása is. Eddig, pontosan 1580-ig nem beszélhetünk az olasz rézkarc folyamatos fejlődéséről, az új korszak ezek után összefüggő, egymástól mégis élesen különböző irányokból tevődik össze. Ebben az időben jelentkezik egy második vezéregyéniség, aki tehetségét az olasz rézkarc sajátos nyelvének kialakítására fordítja; azonnal tanítványai, utánpótlás és követői támadnak. Barocci első rézkarca 1581-ből való.”³¹ A disszertációt – többek között Dvůřák egy, a Szépművészeti Múzeum Könyvtára Adattárában megőrzött kézírásos véleménytöredékének tanúsága szerint³² – az anyag sokrétű feldolgozása miatt mind a „Doktorvater”, mind a bírálóbizottság alkalmasnak tartotta a doktori cím megszerzésére, így Wilde 1918-ban már ennek birtokában folytathatta munkáját. (3. kép)

Bár korábban is gyakran időzött Bécsben, és sok bécsi kapcsolata volt, az említett politikai közjáték után még inkább az osztrák főváros felé orientálódott. Segítségére volt ebben professzora, aki előadások tartásával bírta meg az egyetemen, és talán eleinte az ő révén hívták meg a bécsi Uraniába, amely berlini és budapesti

³¹ *Die Anfänge der italienischen Radierung*. Ha másként nincs feltüntetve, a cikkben szereplő idézeteket a szerző fordította.

³² Wilde János: Kéziratok és újságcikkek. Szépművészeti Múzeum Könyvtár, Adattár, ltsz.: 12473. Az egybekötött, legkülönbözőbb témájú anyagokat tartalmazó kötet nincs beszámozva. Az elmosódott, nehezen kibetűzhető szövegtöredékben többek között ez olvasható: „Nagyrészt a legjobb metsző-katalógusokból vett anyag alapján Wilde úr a legrégebbi itáliai rézkarcok történetének bemutatását adja (Baroccioig), s ezt a feladatot kiválóan oldotta meg. Nem csak az emlékek kezelésének kritikai óvatosságát és az anyag tökéletes ismeretét kell dicsérni: azt a módot, hogy témáját, a szokásostól eltérően, nem csupán grafikai problémaként kezeli, hanem a technikai adottságok maximális figyelembevételével a festészet általános fejlődésével hozza szükségszerű összefüggésbe, különösen ki kell emelni.” (Hessky Orsolya fordítása). A disszertáció értékelésének teljes szövegközlését ld. az *Enigma* no. 84-es számában.

párhuzamaihoz hasonlóan tudományos ismeretterjesztésre alakult.³³ De akadt több magántanítványa is, például Karl Wilczek gróf, akivel élete végéig nemcsak ő, hanem Budapesten élő testvérei is ápolták a kapcsolatot.³⁴

Minden bizonnyal szakértői gyakorlata, főrangú tanítványa és elsősorban a bécsi iskola révén ismerkedett meg az osztrák főváros másik két neves gyűjtőjével, a Wilczekhez hasonlóan lengyel származású Karol Lanckorońskival,³⁵ illetve lányával, Karolina Lanckorońskával és Antoine Seilernnel. Az 1920–1930-as éveknek ezek a művelt bécsi arisztokratái nemcsak érdeklődtek a bécsi iskola eredményei, módszerei iránt, hanem gyűjtőkként és szakemberekként egyaránt alkalmazták is legjobb tanítványait. Az osztrák grófi családból Londonban született Antoine Edward Seilern und Aspang utóbb – még jó néhány bécsi ismerőseivel együtt – Wilde angliai életében is szerepet játszott.³⁶

A körülmények arra utaltak, hogy Wilde bécsi egyetemi karrier előtt állt. Csakhogy fő támogatója, Dvořák professzor 1921 februárjában, negyvenhét évesen két szemeszter között váratlanul meghalt. Halála egzisztenciálisan is komoly nehézségek elé állíthatta Wildét. Bár hivatalosan még a Szépművészeti Múzeum szabadságolt munkatársa volt, a Tanácsköztársaság bukása után kialakult politikai helyzet bizonytalanná tette, tudja-e folytatni pályáját Magyarországon. Kollegáját, Pogány Kálmánt, aki vele együtt vett részt többek között a muzeális műkincseket szocializáló bizottság munkájában, illetve a köztulajdonba vett műkincsek első kiállításának megrendezésében, 1919 szeptemberében letartóztatták, 1920-ban pedig elbocsátották a múzeumból. Antal Frigyes, a Művészeti és Múzeumi Direktórium elnöke még 1919-ben elhagyta az országot, és a Tanácsköztársaság alatt képviselt politikai nézeteiért eljárás indult Wilde bátyja, Ferenc ellen is.³⁷

³³ Az Urania német mintára 1897-ben alapított ismeretterjesztő társaság. Nívós előadásait nagy közönség látogatta. Wilde egy levelében megemlékezik Dvořáknak egy ott tartott előadásáról. Idézi: Kókai 2010. i. m. 115.

³⁴ Karl Wilczek (1888–1949) lengyel származású gróf, a két világháború közötti bécsi arisztokrácia komoly műgyűjtőinek egyike, aki az 1920–1930-as években két másik gyűjtővel – Seilernnel és Lanckorońskával – együtt, tevékenységének megalapozására elvégezte a művészettörténetet, és Julius von Schlossernél doktorált 1925-ben. Ld.: Hans Robert Hahnloser: Chronologisches Verzeichnis der aus der „Wiener Schule” hervorgegangenen oder ihr affilierten Kunsthistoriker. Schlosser 1934. i. m. 224. – újabb kiadása: *La Scuola Viennese di storia dell'arte*. A cura di Marco Pozzetto. Gorizia, 1997. 278.

³⁵ Lanckorońskiról többek között Wilde írt nekrológot: Johannes Wilde: Der letzte Humanist. Karl Lanckoroński. *Neues Wiener Tageblatt*, 1933. július 18. 1–2. Ld. lefordítva az *Enigma* 84. számában.

³⁶ Seilernről legutóbb: Ingrid Ciulisová: The Vienna School of Art History and Art Collecting: Count Antoine E. Seilern. In: Ingrid Ciulisová: *Men of Taste. Essays on Art Collecting in East-Central Europe*. Bratislava, 2014. 115–157. Bécsi ismerősei közül a nemzetiszocializmus térhódítása elől Londonba menekült például Otto Pächt (1902–1988), Ernst Gombrich (1909–2001), közvetlen Kunsthistorisches Museum-beli munkatársai közül Gustav Glück, a múzeum igazgatója (1871–1952) és Sebastian Isepp restaurátor (1884–1954), Wilde partnere a festmények röntgenvizsgálatánál.

³⁷ Dr. Wilde Ferenc ügye: Budapest Fővárosi Levéltára, HU BFL - VII.18.d. - 1921 - 13/0682. A Wilde Ferenc elleni eljárásról Bardoly Istvánnak köszönhetően szereztem tudomást.

Dvořák fiatalon, egy izgalmas szellemi-szakmai gondolkör kialakítása közben bekövetkezett halála arra indította kollegáit és tanítványait, hogy kezdeményezzék életművének mihamarabbi kiadását. Indokaik között szerepelt, hogy Dvořák főként tudományos folyóiratokban publikált cikkeihez a nagyközönség nehezen juthatott hozzá, valamint hogy mindenekelőtt tanár volt, aki gondosan kidolgozott és leírt előadásainak szövegei közül csak keveset szánt közlésre. De talán feltételezhető az is, hogy a Strzygowski-Dvořák ellentétben fajsúlyos érvekkel, vaskos kötetekkel akarták megtámogatni hajdani professzoruk véleményét.

A hagyaték sajtó alá rendezésére ketten vállalkoztak: Karl Maria Swoboda és Wilde János. 1924–1929 között a müncheni Piper Verlag jelentette meg az ókeresztény művészettől a nagyrészt Dvořák által kutatni kezdett manierizmusig terjedő időszak írásainak és mindenekelőtt előadásainak szövegét.³⁸ Az első kötetnek valószínűleg az összeállítók adták a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* címet. A következőhöz, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*-hez³⁹ írott közös előszavukban megkísérelték értelmezni professzoruk módszereit és szándékait:

„A *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck* új kiadását – bár első megjelenése óta húsz év telt el – nem kell különösebben megindokolni. Nemcsak azért nem, mert ez Dvořák fő műve, vagy, mert eredetileg a nagyközönség számára nehezen elérhető helyen jelent meg, és régóta elfogyott, hanem mert először vet fel és kísérel megválaszolni módszertanilag, kritikai-történeti alapon olyan kérdéseket, amelyek a németalföldi festészet kezdeteinek megértését elválasztják az egyetemes művészet történetétől. Dvořák művéhez hasonló alapvetés az azóta eltelt időben sem született, noha az újabb kutatás élénk érdeklődést tanúsít a németalföldi festészet kezdetei iránt. A *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck* továbbra is kiindulópontul szolgál minden történetileg gondolkodó ember számára, olyan eszméket kínál, amelyek hozzásegítenek Jan van Eyck művészetének történeti megértéséhez. Történeti az a példa nélküli újdonság, amelyet a művészet egészében korábban sohasem célzott meg, illetve a természet megfigyelésének gazdagsága, annak képessége, hogy a megfigyelt részleteket egységes, hihetetlenül illuzionisztikus hatást keltő kompozíciókká kovácsolja össze, ami már a németalföldi festészet alapművé, a genti oltáron a maga

³⁸ A kötetek megjelenésük sorrendjében: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abend-ländischen Kunstentwicklung*. München, 1924.; *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Mit einem Anhang über die Anfänge der holländischen Malerei*. München, 1925.; *Geschichte der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Akademische Vorlesungen I–II*. München, 1927–1929.; *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*. München, 1929. Az olasz reneszánszról szóló írások első kötetéről még megjelenése évében Zádor Anna írt recenziót: Zádor Anna: *Geschichte der italienischen Kunst I.* von Max Dvořák. München, 1927. *Archaeológiai Értesítő*, 41., 1927. 241–244. Dvořák egyetlen esetben írt a manierizmusnál későbbi művészetről: 1921-ben előszót Kokoschka grafikáihoz, amelyeket a festő Swoboda feleségéről készített. *Oskar Kokoschka: Variationen über ein Thema*. Wien, 1921.

³⁹ Dvořák 1925. Eredetileg megjelent: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 24. 1904. 161–317., illetve: *Die Anfänge der holländischen Malerei. Jahrbuch der königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 39. 1918. 51–79.

teljességében bontakozik ki, és az Alpoktól északra kialakuló művészetet több mint egy évszázadra meghatározza. Történeti, noha látszatra a régebbi művészetből hiányoznak a történeti feltételek, mégis ebből alakult ki, és ezért történetileg csak innen magyarázható. Mielőtt Dvořák kifejtette azt az elméletét, hogy Jan van Eyck művészetének gyökerei a korábbi gótikus, elsősorban a 14. századi olasz és francia művészetbe nyúlnak vissza, és ezáltal kimutatta az új naturalizmus és Jan művészetének történeti előzményét, egy biztosan Jannak tulajdonított mű alapján meg kellett teremtenie az Eyck fivérekhez köthető alkotások stíluskritikai besorolását. A feladatnak két része volt. Először el kellett különíteni Jan fivérének, Hubertnek a donációs felirat által meghatározott részét a genti oltár megfestésében, hogy így módon fogalmat alkothasson az idősebb testvér művészetéről. Dvořák kimutatja, hogy Hubert művészete nemcsak egyéni jellegében különbözik Janétól, hanem stílusát tekintve régebbi, az előző nemzedékhez kötődik, ezért azok a képek, amelyek Jan stílusát képviselik, semmi esetre sem tulajdoníthatók Hubertnek, ahogy ez eddig történt. Dvořák a következő lépésben rendszerezi a fivérekkal bármi módon kapcsolatba hozott műveket, aminek eredményeképp a későbbi utánpótlás és téves attribúciók leválasztása után mindössze néhány kép marad. Ezeket stíluskritikai vizsgálat alapján besorolhatjuk a biztosan Jannak tulajdonított képek közé. Egy további csoport, a németalföldi festészet korai művei, amelyek Jan kései periódusából ismert stílusának bizonyos jellegzetességeit mutatják, sok szempontból erőteljesebben kapcsolódnak az előző korszak alkotásaihoz, amiért is a szerző Jan fiatalkori képeinek tekinti őket. Dvořák módszerének alapja, ami a feladat jellegének megfelelően három kérdés köré csoportosítja az Eyck fivérek problémáját – Jan művészetének elhelyezése az egyetemes festészet történetében, elsősorban korának és a középkor azt megelőző szakaszának meghatározottságában, továbbá a fivérek része a genti oltár megfestésében, valamint Jan úgynevezett korai műveinek viszonya bizonyíthatóan kései alkotásaihoz – kijelölte azt az utat, amelyen az őt követő kutatás Eyck művészetének nyomába eredt. Mivel a feladatot a fiatalabb kutatók csak kis mértékben érintették és változtatták meg, elegendő, ha a felsorolt három pont szerint tekintjük át az utóbbi két évtized kutatásainak leglényegesebb újdonságait. Mindenekelőtt Dvořák saját próbálkozásait kell szemügyre vennünk, amelyeknek célja a *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*-ben elért eredmények továbbfejlesztése és kiegészítése volt. A kiegészítésekben kritikával kezelte az újabb kutatásokat és felismeréseket, mégpedig olyan szempontok szerint, amelyek az egyetemes művészettörténet terén végzett további munkáiból adódtak. A fő kérdésre életének utolsó esztendejében *A németalföldi romanizmus történelmi előzményei és gyökerei* című írásában adott még egyszer rövid választ, amely hagyatékából a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* című kötetben jelent meg. A *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*-ben még a naturalizmust tekinti Jan művészete abszolút, azt legtisztább formájában meghatározó elvének, utóbb viszont úgy jellemzi munkásságát, mint ami a »középkor határaihoz« van kötve. Ahol a hit dolgairól van szó, túllép az érzelmi és racionális tapasztalaton. Jan művészetének alapját nem a naturalizmus, hanem elsősorban ezek a »határok« jelentik. »Magasabb törvény, a dolgok értéke, amely az érzelmi feletti hatalmak tiszteletében« gyökerezik – ez áll a

valóság felett. A kép egésze ebben a művészetben még nem valami szubjektív, különböző képzeletbeli tartalmak által meghatározottként, megváltoztathatóként jelenik meg; minden dolgot magasabb nézőpontból, »egy metafizikai összefüggés pusztá aggregátoraként« szemlélünk, és »a világképnek ez a magasabb, transzcendentális egysége éltető erejét lassacskán, csak a 15. században veszíti el.« Eyck művészetének ebben az új értelmezésében Dvořák – korábbi álláspontjától eltérően – a természetábrázolás mikéntjét a középkori idealizmus törvényszerűségei által adottnak tekinti, ami az egész korábbi művészetet meghatározta, és aminek törvényeihez a naturalizmus csak másodikként társult, de megőrizte régebbi kompozícióinak és szereplőinek idealisztikus jellegét. E művek formai magvának transzcendens beágyazottsága azonban egyszersmind magyarázatot ad ennek a naturalizmusnak a mikéntjére, amely – sub specie aeterni – tökéletesen egyenrangúan egyesíti a természet-megfigyelések sokaságát egyetlen képen. Amikor a 15. században ez a transzcendens kötődés megszűnik, vele együtt elvész a naturalizmus e sajátos módja is. Míg a *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*-ben a naturalizmus az egyetlen formaalkotó és -meghatározó erő, itt most már pontosabban lehet felmérni Eyck művészetének és naturalizmusának alapvető jellegzetességét, amennyiben e naturalizmus határait egy másik, formát alkotó és feltételező alapelvvel szembeállítva lehet megvonni. Ezáltal egyszersmind pontosabban körül lehet írni Eyck és a középkori művészet kapcsolatát, és meg lehet ragadni azt a momentumot, amely elválasztja a későbbi németalföldi művészettől, és ki lehet jelölni az Eyck utáni németalföldi művészet történeti megismerésének irányát. Ebben az új megközelítésben minden bizonnyal az a legfontosabb, hogy Jan van Eyck művészetének normái függetlenek a naturalizmustól, mint művészeti öncéltól, épp ellenkezőleg: stílusképző erők, a naturalizmus pedig ezek által a normák által kapja meg sajátos jellegét. E sajátos jelleg fogalmi meghatározása, egyszersmind levezetése és értelmezése Eyck művészetének formavilágából – ez a legfontosabb eredmény, ami a kötet megjelenése óta az egész Eyck-probléma tanulmányozásában bekövetkezett. Dvořák gondolkodásának következetességét jellemzi, hogy már a *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*-ben azt az elméleti feladatot tűzi maga elé, hogy a festő naturalizmusának sajátos jellegét az adott történeti kornak megfelelően határozza meg: »nincs naturalizmus, amely a természetet ne egy bizonyos történeti kor és egy abban működő alkotó médiumán keresztül látná«. E követelmény megvalósítása csak akkor vált lehetővé, amikor Dvořák leszámolt egy állandóan fejlődő naturalizmussal, mint a művészet alkotó hajtóerejével, illetve a művészettörténet formafejlődési felfogásával, és hozzálátott, hogy a formákat és a változásukat jellemző fogalmakat annak a korszaknak a szellemtörténeti helyzetéből bontsa ki, amelynek művészetét ebből a helyzetből lehet a legjobban meghatározni és megmagyarázni. Ezek a feltételek alapozták meg a gótikus művészet történetének az ugyancsak a *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* kötetben megjelent összefoglalását *Idealizmus és naturalizmus a gótikus szobrászatban és festészetben* címen. Dvořák itt a középkor spirituális jellegéből határozza meg a korszak gondolkodásának lényegét és idealisztikus formaprincípiumainak történeti jelentőségét, ami történeti hatékonyságát biztosította. A tanulmányban Jan van Eyck művészetét azonban lényegileg még a natu-

ralizmus szempontjából vizsgálja, amit a középkorban alárendelt szerepével ellentétben Jan művészete »egyedül érvényes princípiumá«-nak tekint. De már ugyanebben a tanulmányban kísérletet tesz arra, hogy meghatározza Eyck művészetének azokat a formai sajátosságait, amelyeknek léte és hatékonysága a középkori spiritualizmussal való kapcsolatával magyarázható, és sajátos jelleget biztosít naturalizmusának. Eyck festészetének immateriális lényege bizonyítja, hogy művészetének gyökerei a középkori spiritualizmusba nyúlnak vissza. Alakjait nem életteli cselekvések és az azokat reprezentáló fizikai kapcsolatok fogják össze kompozícióvá, hanem részvételük egy szellemi közösségben, amely a szinte mozdulatlanul egymás mellé sorakoztatott szereplőket egymáshoz és a nézőhöz köti, elsősorban a megvilágítás, a fény, mint a természet ábrázolásának forrása által. E kapcsolódási pontok ellenére gondolkodásának ebben a szakaszában Dvořák összeegyeztethetetlennek érzi az idealisztikus normákat és az új naturalizmust. A két formaprincípiumot még úgy látja, hogy »Jan lerombolta a képi megjelenítés régi, idealisztikus normáit, mert nem feleltek meg a művészet és a természet új szellemi helyzetének. Következésképpen természeti stúdiumokkal helyettesítette őket.« A régi idealisztikus felfogás maradványait Jan képein Dvořák azzal magyarázza, hogy a festő új programját kizárólag szubjektív alapokra helyezte, megvalósításában azonban még nem tudott teljes mértékben elszakadni a középkor szemléletétől. Dvořák csak a romanizmusról szóló, már említett tanulmányában jut el arra a megoldásra, amelyben Jan művészetének valamennyi jellegzetessége megtalálja a helyét. Ezzel megteremtí annak gondolati alapját, hogy Jan alkotásait a bennük rejlő művészi elvekből lehessen megmagyarázni.”⁴⁰

A KUNSTHISTORISCHES MUSEUM KUSTOSA

1923 júniusában Gustav Glück, a Kunsthistorisches Museum igazgatója a múzeum velencei képeinek rendezésére alkalmazta Wilde Jánost. Az igazgató az első időktől kezdve bevonta az újonnan jöttet a képtárban folyó munkákba, lehetőséget adott a velencei reneszánsz néhány problematikus alkotásának kutatására, és megbízta, hogy írja le a gyűjtemény többször is megjelent katalógusában a 15–16. századi olasz képeket.⁴¹ (Az 1938-ig tartó időszak alatt Wilde 1925–1926-ban a római Bibliotheca Hertziana ösztöndíjasa volt, többek között Rudolf Wittkowerrel együtt. De egy csoportkép tanúsága szerint 1930-ban is Rómában kellett tartózkodnia.)⁴² (4. kép) A Kunsthistorisches Museum képtárának alapja Lipót

⁴⁰ Dvořák 1925. i. m. Karl M. Swoboda és Johann Wilde bevezetője, XI–XVI. Ford. Körber Ágnes. A szövegben említett *A németalföldi romanizmus történelmi előzményei és gyökerei* magyarul megjelent Max Dvořák: *A művészet szemlélete. Válogatott tanulmányok*. Vál. és utószó: Radnóti Sándor. Budapest, 1980. 215–224., illetve *Idealizmus és naturalizmus a gótikus szobrászatban és festészetben* i.m. 37–117.

⁴¹ *Italianische Bilder des XV. und XVI. Jahrhunderts. Katalog der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums*. Hrsg. Gustav Glück. Wien, 1928., 3. stark erweiterte Aufl. 1931.

⁴² *100 Jahre Bibliotheca Hertziana. Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte. Die Geschichte des Instituts 1913–2013*. Hrsg. Ebert Schiffer unter Mitarbeit von Marieke von Berstoff. München, 2013.



4. Csoportkép a Bibliotheca Hertziana (Palazzo Zuccari) teraszán 1930. október 17-én. Álló sor: Erich Wiese, Ludwig Schudt, Fleischer Gyula, Werner Körte, Hans Posse, Harald Keller, Fritz Baumgart, Rudolf Wittkower; ülő sor: Wolfgang Fritz Vollbach, Ernst Steinmann, Emil Waldmann, Alfred Körte, Johannes Wilde, Richard Hamann

Vilmos főherceg, németalföldi helytartó gyűjteménye, aki az angol forradalom idején – kihasználva a gyűjtés számára kedvező politikai helyzetet – olasz képeket vásárolt Buckingham és Hamilton hercegtől, majd 1647 és 1656 között Antwerpenben és Brüsszelben németalföldi és kortárs flamand festményeket vett.⁴³ A közel másfélezer művet számláló anyagot eleinte a herceg flamand udvari festői gondozták, majd Brüsszelben ifj. David Teniers festő (1610–1690) felügyelete alá került. 1651–1653 között Teniers tizenegy képen örökítette meg a herceg galériáját, közöttük a nagyméretű, Bécsbe került ábrázoláson és annak három további

⁴³ A Kunsthistorisches Museum gyűjteménytörténetéről legutóbb: Debora J. Meijers: *The Kaiserlich Königlich Gemäldegalerie in Vienna seen from an international perspective; its architectural setting and museological embedding*. In: 2. Europäische Museumskulturen um 1800. Hrsg. Gudrun Swoboda et al. Wien, 2013. 384–405. Lipót Vilmos gyűjteményéről: Garas, Klára: *Die Entstehung der Galerie Leopold Wilhelm. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*. 27. 1967. 39–80.

változatán. A 17. század egyik legnagyobb gyűjteményét 1659-ben gondosan katalogizálták, 1660-ban Teniers *Theatrum Pictorium* címen pedig saját költségén, 244 rézkarccal reprodukálta a képek egy részét – többnyire olasz festményeket.⁴⁴

Teniers Lipót Vilmos gyűjteményével együtt Bécsbe került „galériaképe” inspirációt jelentett Wilde számára. A festménynek ezen a verzióján olyan részleteket talált, amelyek két alapvető felfedezéshez segítettek hozzá: Antonello da Messina *Pala di San Cassiano*-jának rekonstrukciójához és Giorgione *Három filozófusa* első kompozíciójának felismeréséhez és lehetséges értelmezéséhez.⁴⁵ De a kép müncheni változata egy női portré, a *Laura* Giorgione életművébe sorolását is igazolta. (Ebben a technikai vizsgálaton és a Teniers-kép alapos megfigyelésén kívül természetesen meghatározó szerepe volt a festmény hátoldalán felfedezett és értelmezett feliratnak.)⁴⁶ Teniers „galériaképe” és a róla, valamint a három hasonló ábrázolásról készült kisméretű másolatok (a festmény részletei) adták az egyik támpontot Wilde kutatásaihoz, de a képtárban végzett munkájának volt egy nagyon jelentős tárgyi és személyi segítsége, a műtárgyak röntgenvizsgálata, illetve a múzeum neves restaurátora, Sebastian Isepp.⁴⁷

A festmények röntgensugárral történő vizsgálata nem volt teljesen új módszer, használatát a múzeumi munkában Max Dvořák ajánlotta Gustav Glücknek. Az átvilágítást eleinte az egyetem Röntgenologisches Institutjában hajtották végre, de a múzeum rövidesen laboratóriumot rendezett be, hogy a festményeket házon belül tanulmányozhassák.⁴⁸ Wilde a művészet technikai iránti érdeklődésének, anyagismeretének és a restaurátor Isepp kitartásának köszönhetően a bécsi múzeum lett ennek a képvizsgáló módszernek a bölcsője.⁴⁹ Segítségével ismerte

⁴⁴ Hans Vlieghe: *David Teniers the Younger. (1610–1690)*. Turnhout, 2011. A *Theatrum Pictorium*-ról: *David Teniers and the Theatre of Painting*. Ed. Ernst Vegelin van Claerbergen. Courtauld Institute of Art, Galleries. London, 2006.

⁴⁵ Johann Wilde: Die „Pala di San Cassiano” von Antonello da Messina. Ein Rekonstruktionsversuch. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 3. 1929. 57–72. – magyar fordítása az *Enigma* jelen számában; Uő.: Röntgenaufnahmen der „Drei Philosophen” Giorgiones und der „Zigeunermadonna” Tizians. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 6. 1932. 141–154. – magyar fordítását ld. az *Enigma* jelen számában.

⁴⁶ Johannes Wilde: Ein unbekanntes Werk Giorgiones. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 52. 1931. 91–100. Ugyanerről a képről egy előadásának szövege jelent meg az *Uraniában*. Uő.: Giorgione Laura im Kunsthistorischen Museum. *Urania*, 1. 1934. 266–267.

⁴⁷ Ulrik Runeberg: Immigrant Picture Restorers of the German-speaking World in 1930s to the Post-War-Era. *Art in Exil in Britain 1933–1945: Politics and Cultural Identity*. Eds. Shulamit Behr, Marian Malet. Amsterdam, 2005. 335–355.

⁴⁸ Ludwig Baldass – Ernst H. Buschbeck: Geschichte der Wiener Gemäldegalerie in den Jahren 1911–1931. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 1931. 1–32.

⁴⁹ Gustav Glück, a múzeum igazgatója Wildéről szólva külön kiemelte magas szintű technikai tudását és restaurátori ismereteit: „ganz ungewöhnliche Kenntnisse der Restauriertechnik” – idézi Shearman 1984. i. m. 20. lábjegyzet.

fel például Wilde, hogy a Lipót Vilmos gyűjteményéből származó, Tizianónak tulajdonított férfiképmás festékrétege alatt egy fiúportré rejtőzik.⁵⁰

1931 elején Wilde a bécsi Holzknecht Institut és a Kunsthistorisches Museum képviselőjében részt vett Rómában egy nemzetközi múzeumi konferencián, ahol művészettörténészek és restaurátorok tárgyalták meg, milyen technikai eszközökkel lehet alaposabb ismereteket szerezni a műtárgyak korábbi állapotáról, átfestésükről, többszörös javításukról.⁵¹ A konferencián tartott előadása Magyarországon is felkeltette az érdeklődést. A *Műgyűjtő* a Krónika rovatában a következőket írja: „A legutóbbi római nemzetközi múzeumi konferencián világszenzációt keltettek dr. Johannes Wilde bécsi művészettörténésznek, a Holzknecht-Institut tagjának röntgenológiai kutatásai. Tárgyilagosan meg lehet a világsajtó nyilatkozataiból állapítani, hogy ez a kutató valósággal forradalmasította a művészettörténelmet, a művészet-tudományt, a művészi lélektant, a restaurálás tudományát s még egy sor más tudományágat. Az ő tervei alapján Siemens és Halske által épített röntgenkészülék ma egyedül áll a világon s valósággal biológiai módszert visz a műtárgyak létrejöttének, életének és elmúlásának vizsgálatába. Tizennyolc nemzet képviselői vitték világgá dr. Johannes Wilde megdöbbentő kutatási eredményeit. Dr. Johannes Wilde neve tíz év előtt dr. Wilde János volt, és magyar múzeumi őr volt. Nem volt kár, hogy ezt a tehetséget is külföldre kényszerítették?”⁵²

Wilde a velencei reneszánsz festészet területén nemcsak a két Giorgione-képpel foglalkozott, hanem Domenico Mancini (1500 körül) kapcsán a késő reneszánsz kevésbé neves mestereinek körében is igyekezett új attribúciókat megalapozni.⁵³ Velencei témát választott a Petrovics-émlékkönyvbe írott – magyar nyelven is publikált – cikkéhez, de kisebb kötetnek beillő kritikát jelentetett meg egy 1937-es Tintoretto-kiállításról is.⁵⁴

Az első képek egyike azonban, amely a Kunsthistorisches Museum raktárában felkeltette az érdeklődését, sem eredetét, sem stílusát, sem témáját tekintve nem kapcsolódott kutatási területéhez. Egy uralkodó-sorozatban bukkant rá arra az

⁵⁰ Johannes Wilde: Zwei Tizian-Zuschreibungen des 17. Jahrhunderts. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 8. 1934. 161–172.

⁵¹ A restaurátor-konferenciáról a *The Vienna Herald* jelentetett meg rövid cikket az 1931. február 28-i számában.

⁵² [n. n.]: A legutóbbi római múzeumi konferencián... *A Műgyűjtő*, 5., 1931, 2. 49. A cikk nem véletlenül nevezi Wildét osztrák művészettörténésznek; 1927-ben megkapta az osztrák állampolgárságot.

⁵³ Johannes Wilde: Die Probleme um Domenico Mancini. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 7. 1933. 97–136.

⁵⁴ Johannes Wilde: Wiedergefundene Gemälde aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 4. 1930. 245–266. – vö. Garas 1968. i. m. 181–278.; Wilde János: Néhány velencei női képmás a renaissance korából. *Petrovics Elek emlékkönyv. Hommage à Alexius Petrovics*. Budapest, 1934. 80–86., 206–212.; Johannes Wilde: Die Mostra del Tintoretto zu Venedig. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 7. 1938. 140–153.

arcképre, amelyet a magyar kutatás azóta is – kisebb-nagyobb ingadozással – Zsigmond német-római császár és magyar király egyetlen hiteles portréjának tart.⁵⁵

Wilde tizenöt évet töltött a Kunsthistorisches Museumban (ebből hét évet a képtár vezetőjeként), és pontosan ugyanilyen számú cikke jelent meg javarészt a múzeum anyagáról. A munkásságából kirajzolódó következetesség arra utal, hogy még bőven talált volna magának tennivalót a bécsi képtárban. Ismét a politika szólt bele az életébe. Az Anschluß után felesége, Gyárfás Júlia (1895–1970) zsidó származása miatt felmentették állásából,⁵⁶ és mindketten arra kényszerültek, hogy elhagyják Ausztriát és Hollandián keresztül Angliába menjenek.

„A MICHELANGELO KUTATÁST KÉT MAGYAR HATÁROZTA MEG”

Az íratlan szakmai vélekedés szerint a megállapítást Artur Rosenauer (1940) tette, aki évtizedekkel később ugyanannak a bécsi művészettörténeti tanszéknek a hallgatója, majd professzora volt, ahonnan a 20. századi Michelangelo-kutatás két jeles figurája, Tolnay Károly és Wilde János elindult.

Bár disszertációnak egyikük se Michelangelót választotta – Wilde az olasz rézkarc kezdetét térképezte fel, Tolnay pedig Hieronymus Boschról írt –, mindkettejük bibliográfiájában hamarosan megjelent a nagy téma.⁵⁷ A jelek szerint az 1920-as években hosszabb időt töltöttek Rómában, talán olykor együtt is. Legalább egy visszaemlékezés szerint „1925-ben még együtt vizsgálták elragadtatva a Sixtusi kápolna [!] freskóit.” Az utóbb – vagy már akkor is? – „egymásra némileg féltékeny tudóstársak” a későbbiekben többször találkoztak és leveleztek egymással.⁵⁸ Még Tolnay első cikke előtt, 1927-ben és 1928-ban Wilde két folyóiratban publikált írást Michelangelóról,⁵⁹ a bécsi években azonban elfoglalták azok a lehetőségek, amelyeket a Kunsthistorisches Museum nyújtott. A képtár műveiről vagy

⁵⁵ Johann Wilde: Ein zeitgenössisches Bildnis des Kaisers Sigismund. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 4. 1930. 213–222., 227–236. – vö.: *Sigismund rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. Szerk. Takács Imre. Budapest-Luxemburg, 2006. 153–154.

⁵⁶ Verordnung zur Neuordnung des österreichischen Berufsbeamtentums 3. par. – www.ns-quellen.at. Materialien zum Nationalsozialismus, Rechtsgesetzblatt, 31. 05. 1938.

⁵⁷ Johann Wilde: Zur Kritik der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen. *Belvedere*, 11. 1927. 142–147., illetve: Charles de Tolnay: *Die späten architektonischen Projekte Michelangelos*. Hamburg, 1929.

⁵⁸ Lackó Miklós: Tolnay Károly és szellemi kapcsolatai. *A tudománytól a tömegkultúráig. Művelődéstörténeti tanulmányok 1890–1945*. Szerk. Lackó Miklós. Budapest, 1994. 77. – Wilde János egy 1936-ban Tolnay Károlynak írt levele alapján – Casa Bounarroti; Wilde levelezésének egy része a Courtauld Institute of Art tulajdonában, a School of Slavonic and East European Studies (SSEES) Library, University College Londonban van: <http://www.ssees.ucl.ac.uk/archives/widitem.htm>.

⁵⁹ Johann Wilde: Zwei Modelle Michelangelos für das Julius-Grabmal. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 2. 1928. 199–218.; Uő.: Due modelli di Michelangelo ricomposti. *Dedalo*, 8. 1927–1928. (1928). 653–671.

a hozzájuk kapcsolódó problémákról közölt több mint tucatnyi cikkel szemben csupán két Michelangelo-írás szerepel.⁶⁰ Gyökeresen megváltozott a helyzet, amikor arra kényszerült, hogy áttelepüljön Londonba. Járt már korábban is az angol fővárosban: 1930-ban és 1931-ben. Az első évben egy nagy reneszánsz kiállítását nézett meg a Royal Academyben (amelynek anyagában bőségesen képviseltette magát a grafika), de volt a British Museum grafikai gyűjteményében és a Royal Libraryben is. A helyszínek arra utalhatnak, hogy elsősorban Michelangelo és köre rajzai iránt érdeklődött.

Wilde és felesége hivatalosan a National Gallery meghívására érkezett 1939-ben Londonba, és amikor némi kitérő – az 1940–1941-es kanadai internálás, illetve a II. világháború idején a műtárgyaknak a wales-i Aberystwyth-be mentése – után végleg letelepedhetett Londonban, a már korábban megismert Arthur Ewart Popham mellett részt vett a windsori királyi gyűjtemény 15–16. századi olasz rajzkatalógusának összeállításában. A következő években – immár egyedül – ugyancsak egy katalóguson dolgozott: a British Museum Michelangelo és köréhez kapcsolódó lapjainak a feldolgozásán.⁶¹ Tárgyleírásai a forráskutatásnak és az anyagismeretnek olyan intenzitásáról árulkodnak, ami az angol kutatást addig nem jellemezte – hívta fel a figyelmet Wilde nagyon precíz, minden szálát az eredetelig követő munkájára egy előadásában John Shearman. A *Michelangelo and his Studio* katalógust megjelenésekor pozitívan fogadták. A *The Burlington Magazine* 1953. szeptemberi, illetve novemberi számában Otto Kurz, majd Martin Robertson kritikája jelent meg, de írtak róla a napilapok (*The Times*, 1953. április 15.), és a *The New Statesman and Nation* 1953. május 16-i száma, amire Ferenczy Béni, a család régi barátja hívta fel Wilde bátyjának a figyelmét.

„Kedves Feri – a „The New Statesman and Nation” 1953. május 16-diki számában Jancsi Michelangelo rajzairól szóló könyvéről *egetverően magasztaló* – bár rövid kritika olvasható. Ezt Hatvany Lajos nekem *kölcsönadta* – ha Téged érdekel, *illetőleg neked nincs meg ez a szám* (vagy elkerülte a figyelmedet sat.) szeretném neked tovább kölcsönözni pár napra csak, mert be akarom vinni ezt a kritikát a múzeumba, hogy ők (Wájer [!], Genthon)⁶² hozassák meg a könyvet magát. Nekik most erre van lehetőségük. Annál kíváncsibb volnék a könyvre magára, mert T.

⁶⁰ Johann Wilde: Eine Studie Michelangelos nach der Antike. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4. 1932–1934. (1934). 41–64. – magyar fordítását ld. az *Enigma* jelen számában. Uő.: Der ursprüngliche Plan Michelangelos zum Jüngsten Gericht. *Die Graphischen Künste*, 1. 1936. 7–11.

⁶¹ Arthur Ewart Popham: *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*. London, 1949.; Johannes Wilde: *Italian drawings in the Department of Prints and drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio*. London, 1953.; Shearman 1984. i. m. 21. lábjegyzet.

⁶² Vayer Lajos (1913–2001) 1935–1955 között a Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályának munkatársa, illetve főigazgató-helyettes. Genthon István (1903–1966) 1945–1948 között a Szépművészeti Múzeum főigazgatója, majd a Modern Képtár vezetője.

Inóval⁶³ szembe állítja Jancsit és Jancsinak nyújtja át hódolattal, a győzelem bábérját. Holott evidens, hogy ez az újság aztán mindenképpen megvesztegethetetlen és ráadásul akarattal szürke és kicsit blasiert is.

ölel Béni

Nagyon kérlek válaszolj, mert úgy 1-2 hét múlva vissza kell adjam a cikkeket.”⁶⁴

1944-től haláláig Wilde kizárólag Michelangelóról szóló tanulmányokat publikált, gyakori előadásainak is sokszor ő volt a témája. (1950–1958 között a londoni egyetem professzoraként viszont elsősorban a velencei festészetet választotta témájául, ami a különböző helyeken kisebb-nagyobb változtatásokkal megismételt előadásaira is vonatkozik.) Fontos témákat boncolgatott: rekonstruálta a firenzei Nagytanács épületének azt a termét, amelyet eredetileg Michelangelónak és vetélytársának, Leonardónak a falképeivel szándékoztak díszíteni. Egy további cikket, a *Michelangelo and Leonardót*, a két művész összehasonlításának szentelte, de megkísérelte előhívni a múlt homályából a Palazzo Vecchio falain csak részleteiben megvalósult, majd hamarosan elpusztult két freskót, az *Anghiari* és a *Cascina csatát*.⁶⁵

A *Cartonetti by Michelangelo*, amelynek alapja egy korábbi előadása, a *Drawings presented by Michelangelo to his Friends*, a műhelytársaival való együttműködést dokumentálja. A témát Wilde fontosabbnak látta, mint ahogyan erről a modern Michelangelo-irodalom nyilatkozott.⁶⁶ 1978-ban, halála után tanítványai, John Shearman és Michael Hirst hat, Michelangelóról szóló előadását köteté szerkesztették. Az összeállításból a forrásoktól kezdve utolsó harminc évének munkásságáig teljes kép kerekedik ki Michelangelóról – azzal a lényegre törő szűkszavúsággal, ami Wilde valamennyi leírt sorát jellemzi.⁶⁷

Hozzávetőleg ugyanazokban az években, 1943 és 1960 között Charles de Tolnay Princetonban megírta és kiadta ötkötetes Michelangelo-monográfiáját, a téma mindmáig alapvetőnek tekintett művét.⁶⁸ Nincs művészettörténész, aki Michelangelóról írva elsőként ne rá hivatkozna. Ettől csak William W. Wallace 1995-ben kiadott ötkötetes szövegválogatása tér el, aki – némiképp a *The New Statesman and*

⁶³ Tolnay Károly beceneve Wilde baráti körében.

⁶⁴ Ferenczy Béni levelezőlapja Wilde Ferencnek, 1953. június 16-i postai bélyegzővel. Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Adattár, ltsz.: 12734.

⁶⁵ Johannes Wilde: The Hall of the Great Council of Florence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7. 1944. 65–85.; Uő.: Michelangelo and Leonardo. *The Burlington Magazine*, 95, 1953. 65–77. – magyar fordítását ld. az Enigma jelen számában.

⁶⁶ Johannes Wilde: Cartonetti by Michelangelo. *The Burlington Magazine*, 101. 1959. 370–381. – vö. Uő.: *Drawings presented by Michelangelo to his Friends*. Gépirat kézírásos javításokkal. Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Adattár, ltsz.: 12473. lapszámozás nélkül.

⁶⁷ Wilde 1978.

⁶⁸ Charles de Tolnay: *The Youth of Michelangelo*. Princeton, 1943.; *The Sistine Ceiling*. Princeton, 1945.; *The Medici Chapel*. Princeton, 1948.; *The Tomb of Julius II*. Princeton, 1953.; *The Final Period: Last Judgement. Frescoes of Pauline Chapel. Last Pietis*. Princeton, 1960.

Nation korábban idézett cikkét, illetve Ferenczy Béni levelezőlapját követve – Wildének „nyújtja át a hódolattal, a győzelem babérját”. Wallace öt kötetet állított össze az angol nyelven megjelent Michelangelo irodalomról. Ebben három tudós képviseli a német kutatást: Charles de Tolnay, Erwin Panofsky és Wilde János. S míg Tolnaytól Wallace egy írást választott, addig Wildétől hetet vett fel a válogatásba.⁶⁹

AZ UTOLSÓ MŰ – WILDE HAGYATÉKA

Az utolsó vállalkozás, amelynek munkálataiba Wilde bekapcsolódott, mintegy egész pályáját leképezi: Antoine E. Seilern gróf olasz gyűjteménye néhány kiemelkedő darabjának katalogizálása. A feladat kötődött fiatalkorához, Bécshez, a bécsi iskolához, az olasz festészethez, ami a Kunsthistorisches Museumban volt kutatási területe, illetve amiről Londonban és másutt előadások sorozatát tartotta, és nem utolsósorban a precíz munkamódszerének megfelelő katalogizáláshoz, első két angliai munkájához.

Antoine Seilern (1901–1978) nagyon fiatalon, a húszas éveiben Bécsben kezdett gyűjteni. Tevékenysége nem szorítkozott csak festészetre és grafikára; jelentős kínai bronz- és kerámiagyűjteményt, sőt egy etruszk vázát is magáénak mondhatta. Az ösztöndíjjal jeles arisztokrata gyűjtőktől, Karl Lanckorońskitól, illetve Karl Wilczekktől kapta. Valószínűleg Wilczek volt az is, aki rábeszélte, hogy foglalkozzék komolyabban művészettörténettel. Így került kapcsolatba Wilde Jánossal, illetve jutott utóbb arra az elhatározásra, hogy beiratkozik a bécsi egyetem művészettörténeti tanszékére.⁷⁰ Wildét két szerepkörben is megtaláljuk a gróf mellett: eleinte magántanárra volt, majd egyre inkább szakértőként vett részt a gyűjtemény gyarapításában. Az Anschluß után az osztrák-brit állampolgárságú Seilern Londonba szállította gyűjteményét, és továbbra is tartotta a kapcsolatot azokkal a Bécsben megismert szakemberekkel (sőt minden módon segítette is őket), akik ebben az időben már szinte kivétel nélkül Angliában éltek.⁷¹ Közöttük volt Wildén kívül a restaurátor Sebastian Isepp is.

Immár Angliában Seilern művészettörténészek – Wilde, Fritz Grossmann, Jan van Gelder és Michael Kitson – segítségével elkezdte katalogizálni gyűjteményét.⁷² Az 1955–1971 között megjelentetett kötetekhez írott előszóban többször is méltatja fő segítőtje és barátja érdemeit. Már a flamand festészetet összefoglaló első katalógus előszavában is kitér arra, hogy gyűjteményének egyik fő büszkeségét, a Flémalle-i Mester: *Krisztus sírjátétele és feltámadása triptychonját* (ún. Seilern triptychon, 1410–1420 körül; The Courtauld Institute of Art, Gallery) kizárólag Wilde segítségével lehetett megfelelően értelmezni. De ugyanitt szót ejt arról is, mit jelentett

⁶⁹ William E. Wallace: *Michelangelo. Selected Scholarship in English*. I–V. New York, 1995.

⁷⁰ *La Scuola Viennese di storia dell'arte* 1997. i. m. 276–282.

⁷¹ Ciulisová 2014. i. m. 115–157.

⁷² Fritz Grossmann (1902–1984), a bécsi művészettörténeti iskolában tanult, Rubens kutató. Jan van Gelder (1903–1980), a 17. századi holland festészet kutatója. Michael Kitson (1926–1998), Claude Lorrain kutató, a Courtauld Institute of Art egykori igazgatóhelyettese.

barátja segítése gyűjtő munkájában.⁷³ „Nagy megtiszteltetés számomra, hogy ez alkalommal kifejezhetem legmélyebb hálámat hosszú évek rendíthetetlen barátságáért. [...] Sok-sok esztendőn át valamennyi gyűjteményembe kerülő tárgyat megvitattam vele [...] Mindig megingathatatlanul hittem a véleményében – amire meg is kaptam a visszaigazolást. Mielőtt megvásároltam egy tárgyat, szinte minden alkalommal megfontoltam az ítéletét, és sohasem bántam meg. Gyűjteményem értékét nagyban fokozták tanácsai.”⁷⁴ Amikor Seilern a katalógus munkálatait tervezte, Wilde maga vállalkozott, hogy saját szűkebb szakmai területéhez, a velencei festészethez, nevezetesen egy Tiziano képhez, illetve Michelangelo két rajzához leírást ad az *Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London SW7* kiegészítő kötetébe. A leírások a kutató életének utolsó évében, 1969-ben láttak napvilágot.

De Seilern gyűjteményével kapcsolatban más érdemei is voltak Wildének. A gróf, aki talán egy esettől eltekintve nem kölcsönzött műtárgyat kiállításokra (akkor két Michelangelo rajzot, ugyancsak Wilde rábeszélésére), és kevés embernek biztosított hozzáférést gyűjteményéhez, egyetemi oktató barátjának rendszeresen engedélyezte, hogy tanítványaival a helyszínen tanulmányozhassa az alkotásokat.. Ezzel Wilde – több más módszer mellett – a bécsi iskolának azt a hagyományát plántálta át Angliába, ami előírta, hogy az oktatás részévé tegyék a közvetlen kapcsolatot a tárgyakkal.⁷⁵ A Courtauld Institute of Art-ra hagyományozott gyűjteményből először Seilern halála után, 1981-ben rendeztek kiállítást; katalógusát az elhunyt asszisztense, Wilde egykori tanítványa, Helen Braham állította össze.⁷⁶

Seilern és Wilde kapcsolatából, ha kis mértékben ugyan, de a kortárs magyar művészet is profitált. A gróf minden bizonnyal Wilde révén ismerkedett meg Ferenczy Bénivel, aki baráti viszonyban volt a Wilde családdal. Ezen a csatornán juthatott a Courtauld grafikai gyűjteményébe Seilern tulajdonából egy-egy Ferenczy által rajzolt karácsonyi, illetve húsvéti levelezőlap 1955-ből, egy pedig 1962-ből.

⁷³ *Flemish Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London SW7*, 2 vol. London, 1955.; *Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London SW7*, 2 vol. London, 1959.; *Paintings and Drawings of Continental Schools Other than Flemish and Italian at Princes Gate 56, London SW7*. London, 1961.; *Flemish Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London SW7*, Addenda, 2 vol. London, 1969.; *Italian Paintings and Drawings at 56 Princes Gate, London SW7*, Addenda 2 vol. London, 1969. A különös címadás, amely a gyűjtő neve vagy egy fiktív elnevezés helyett Seilern lakáscímét tünteti fel, arra utal, hogy a gróf nem akarta nyilvánosságra hozni, hogy ő a gazdag gyűjtemény tulajdonosa. Végrendeletében, amelyben gyűjteményének jelentős részét a Courtauld Institute of Art-ra hagyta, szintén kikötötte, hogy „nevem semmiképp sem szerepelhet gyűjteménnyel kapcsolatban... semmi módon nem szolgálhatja emlékem fenntartását.” Seilern 1972. november 3-i végrendeletéből. London, The Courtauld Institute of Art, The Count Seilern Archive. Idézi Ciusilová, 2014. 136–137., 143., 38. lábjegyzet

⁷⁴ *Flemish Painting and Drawings at 56 Princes Gate, London, SW7*. Seilern előszava, 1954. január 21.

⁷⁵ Ciusilová 2014. i. m. 156.

⁷⁶ *The Princes Gate Collection*. Introduction by Helen Braham. Courtauld Institute of Art, Galleries. London, 1981.

1935–1938-ból való a Rubens-gyűjtő Seilern gyűjteményébe került két vázlat a flamand festő nyomán és további grafikák.⁷⁷

Wilde első angliai éveit bizonytalanság jellemezte. Eleinte Kenneth Clark vendége volt, majd Seilern támogatását élvezte.⁷⁸ 1942-től kezdett Angliában előadásokat tartani, és 1947-ben kapott kinevezést a Courtauld Institute of Art-ba, az 1930–1940-es években az elsősorban Németországból és Ausztriából emigrált művészettörténészek menedékébe. A Courtauld igazgatóhelyetteseként, majd 1950-től 1958-as nyugdíjazásáig egyetemi előadóként, illetve professzorként publikációi mellett fáradhatatlanul írta-tartotta egyetemi és egyéb előadásait, készítette céduláit további kutatási témákhoz. Megbecsült tanárként és kollegaként 60. születésnapjára tanítványai és kollegái cikkgyűjteményt állítottak össze, amely azonban nyomtatásban nem jelent meg. A kézirat nagy valószínűséggel Londonban maradt, a Szépművészeti Múzeum könyvtárának adattárában csak a tervezett két kötet Wilde kézírásával lemásolt tartalomjegyzéke található.⁷⁹ Hetvenedik és nyolcvanadik születésnapjára

⁷⁷ Ferenczy Béni: Két éneklő alak. G 1978.PG.97; uő.: Vázlat Rubens „Vénusz ünnep”-éhez. D.1978.PG.282; uő.: Madár. G.1978.PG.98; uő.: Equilibre (sic) european. D.1978.PG.283; uő.: Női fej. D.1978.PG.278; uő.: Menekülés Egyiptomba. D.1978.PG.431. uő.: Vázlat Rubens nyomán. D.1978.PG.281; uő.: Ferenczy Béni felesége. D.1978.PG.280. uő.: Andrea Gritti dózse. D.1978.PG.433; uő.: Terv lipicai bronzlovashoz. D.1978.PG.433; uő.: Tanulmány lovasszoborhoz. D.1978.PG.283; uő.: Tanulmány lovasszoborhoz, D.1978.PG.285. Seilern révén került a másik Ferenczy-testvér, Noémi egy faliszőnyeg tanulmánya is a Courtauld Institute of Art galériájába: D 1978.PG.277.

⁷⁸ „Megtörtén érkezett Londonba, de az ország békés légköre és erőfeszítése, hogy vendéglátója kisfiától megtanuljon angolul, lassacskán helyreállította lelki egyensúlyát. A háború kitörésekor Abersztywycbe ment barátja, Seilern gróf képeit felügyelni, amelyeket a walesi National Gallery raktárában helyeztek biztonságba.” Kenneth Clark: Johannes Wilde. *The Burlington Magazine*, 103. 1961. 205. A méltatás a Wilde 70. születésnapjára összeállított folyóiratszám bevezetőjének készült.

⁷⁹ Johann Wilde SexGENARIO amici d.d. 2. vi. 1951.by Staff and Past and Present Students of the Courtauld Institute of Art 2.VI.1951.

I. kötet: Jean Bonny: The Soffit-Roll in Saxon and Norman Architecture; Sir Kenneth Clark: Rembrandt and the Quattrocento; Otto Demus: Gebundenheit und Freiheit in der Byzantinischen Kunst; Jan G. van Gelder: Rubens in Holland in de Zeven tiende; Ernst H. Gombrich: Hypnerotomachiana; Fritz Grossmann: Brueghel's Months; Fritz Novotny: Bei Betrachtung einer Zeichnung von Van Gogh; Otto Pächt: The Tower of Barbara and the Tower of Babel; John Pope-Hennessy: A statuette by Antonio Minelli; A. E. Popham: Correggio's Allegories in the Louvre; Rudolf Wittkower: Some Observation on Medieval and Renaissance Proportion; E. Waterhouse: Paolo Veronese's 'Mars and Venus' in Edinburgh; R. Welford: 'St. George and the Dragon' by Tintoretto in the National Gallery; Technology Department: Notes on the examination of a panel by El Greco; H. Cloake: 'The Rape of Helen', a drawing attributed to Romanelli; A. Blunt: Poussin's Decoration of the Long Gallery in the Louvre; C. Bell: Velasques' Dwarfs; K. Fremantle: Some Problems in the Study of Dutch Seventeenth Century Sculpture.

II. kötet: O. Millar: A Short Note on Richard Symonds; T. Boase: An English Copy of a Caracci

viszont a *Burlington Magazine* teljes kötetet szentelt neki; az első a tanárnak, a második a tudósnak szól, és témája a római és velencei érett reneszánsz művészete.

Életének utolsó hónapjaiban Wilde a Courtauld Institute of Art-ra hagyta mindazt, amit arra érdemesnek tartott. Jegyzékét sommásan a *The Burlington Magazine* közölte. A tárgyakon – egy kisméretű Rembrandt-rajzon, könyveken (elsősorban Michelangelo és a velencei reneszánsz irodalmán) – kívül fontos fotógyűjtemény, illetve terjedelmes írott anyag maradt utána. (A jegyzékből hiányzik az a néhány Ferenczy Béni rajz, amelyet ugyancsak a Courtauld-ban őriznek.⁸⁰) A hagyaték egy része viszont Magyarországon található. Wilde cikkeinek olykor javítgatott, egy-egy írásának kicsit megváltoztatott formáját a Szépművészeti Múzeum Könyvtárának Adattára őrzi, kritikákkal, pár levelezőlappal, újságkivágásokkal vegyesen. Ezeket Wilde bátyja, Ferenc gyűjtötte össze, és hagyta végrendeletileg a Szépművészeti Múzeumra; az újságcikkek némelyikén az ő kézírását lehet felismerni. Mint ahogy ő volt az is, aki az évtizedek során felgyülemlett családi és szakmai levelezés egyik felét a Magyar Nemzeti Galériában helyezte el. A levelezés „másik oldala” Londonban maradt, a Courtauld Institute of Art birtokában.⁸¹

Wilde Ferenc hagyatéka még egy tényre világít rá: a Wilde-család barátságára Ferenczy Bénivel. Az ötvennégy Ferenczy-plakett mellett hét grafika, Ady gipsz maszkja és Wilde János mellszobra volt halála pillanatában az idősebb testvér birtokában, aki megőrizte Ferenczy Béni és Noémi leveleit, illetve azokat a levelezőlapokat is, amelyeket 1957-től 1962-ig a szobrász feleségétől kapott. A plakettek között megtalálhatók a Wilde-szüelőket, Wilde Richárdot és nejét ábrázolók, de fennmaradt szénrajz „Wilde néni”-ről és két portrévázlat Wilde Ferencről.⁸² A családtagokat ábrázoló lapok a Budapesten élő testvér halála után kerültek közgyűjteményekbe, van viszont egy grafika, amelyet Wilde János még 1919-ben ajándékozott a

Altarpiece; J. Summer Smith: The Italian Sources of Inigo Jones's style; M. Whinney: The Inconsequence of English Art: Architectural Changes from 1690-1720; K. Downes: The Churches of Nicholas Hawksmore; P. Murray: A Note on Thomas Archer; F. Hawcroft: Sebastiano Ricci's 'Finding of Moses' on the Francis Stonor Collection; G. Knox: Some Notes on the Tiepolo Albums at the Victoria and Albert Museum; A. Brookner: Painters of Sensibilité; R. Alley: Some 'Musical' Tendencies in French Romantic Painting; L. Stainton: English Visitors to the Musée Napoléon; V. Abdul Huda: Camille Pissarro's Anarchist Philosophy and his Art; C. Clare: The Oil Paintings of J. M. W. Turner; D. Farr: William Etty and Venetian Sixteenth-Century Painting; D. Thomas: A Reconsideration of the Whistler-Ruskin Dispute; S. Rees Jones: The Hun of a Colour Patch; Pajastie: Seurat. Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Adattár, ltsz.: 12734.

⁸⁰ Ferenczy Béni: Gyerekfej. D.1970.XX.8.; uő.: Wilde (Gyárfás) Júlia. D.1970.XX.7.; uő.: Wilde János portréja (recto, verso). D.1970.XX.6.

⁸¹ Szépművészeti Múzeum Könyvtára, Adattár, ltsz.: 12732., 12734.; Magyar Nemzeti Galéria Adattára: ltsz.: 20151/1979.; Wilde Collection, School of Slavonic and East European Studies (SSEES) Library, University College London, WID/1-12 (1920-1968).

⁸² A plakettek és rajzok egyaránt a Magyar Nemzeti Galériába kerültek, Wilde mellszobra a szentendrei Ferenczy Múzeumba.



5. Wilde János macskával. Eve Borsook archívumából. Fotó: Michael Hirst

Szépművészeti Múzeumnak: Ferenczy Béni: *Ady a halálos ágyán*.⁸³ A testvéreknek küldött különlenyomatok és cikkmásolatok ismételt tanúságot tesznek Wilde precizitásáról és tanári vénájáról. Képes a lapszálon még a kinyomtatott cikkekben is korrigálni egy-egy betűt, számot, az újabb gépelésre ítélt kéziratok alján gondosan feljegyzni, hány javítás van az adott oldalon, és idegen nyelvű szövegek, kevésbé ismert szakkifejezések magyarázatával látja el a nem művészettörténész nővérnek, illetve bátyának szánt írásait.

⁸³ Ferenczy Béni: *Ady a halálos ágyán*. 1918. Papír, ceruza, 307 x 210 mm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1919–610.

Ahogy Wilde és Swoboda gondjaiba vette Dvořák halála után annak részben írásos, részben nyomtatott hagyatékát, úgy kezdték tanulmányozni egykori hallgatói, elsősorban Michael Hirst és Martin Robertson annak a több mint 180 dossziénak az anyagát, amelyet Wilde a Courtauld-ban helyezett el. (5. kép) A jegyzetek mellett elkülönítették a gondosan megírt, ám az összefüggések hiánya miatt nem publikálható feljegyzéseket Michelangelo művészetéről, többé-kevésbé befejezettnek mondható német nyelvű cikkeit, illetve egyetemi előadásainak kész szövegeit, amelyek – mint már a hazai hagyatékban található cikkek/előadások is bizonyítják – több példányban léteznek, és keletkezési idejüket nem lehet megállapítani. Nagyobbik részük Michelangelóval és a velencei reneszánsz művészettel foglalkozik – a tanítványok ezeknek a kiadása mellett döntöttek.⁸⁴ (A parmai, ferrarai, illetve firenzei művészetről gyűjtött anyagot túlságosan kezdetlegesnek látták.) A gyakorlatilag előadásra szánt szövegekkel kapcsolatban Hirstnek és Robertsonnak nem is szakmai, hanem nyelvi problémái voltak, de végül úgy határoztak: az angol stilsztika szabályainak nem mindig megfelelő mondatok olyannyira Wilde sajátjai, hogy hamisításnak érezték volna, ha megváltoztatják.⁸⁵

A Hitler elől a szigetországba menekült, és ott elsősorban az ugyancsak Londonba telepített Warburg Institute-ban, illetve mellette a Courtauld Institute of Art-ban dolgozó német és osztrák művészettörténészek durván két iskolát követtek. A Warburg Institute-ból érkezettek kitarottak Aby Warburg nyomán egy művelődéstörténethez közelebbi módszer, illetve a Panofsky nevéhez kötődő ikonográfiai-ikonológiai kutatások mellett (például Wittkower – 1901–1971; Wind – 1900–1971), a bécsi iskola Wildénél tíz-tizenöt évvel fiatalabb végzettjei (például Pächt – 1902–1988; Demus – 1902–1990) viszont Dvořák, illetve Schlosser irányát fejlesztették tovább. Wilde pályája végéig ragaszkodott ahhoz a művészettörténeti módszerhez, amelyet Dvořák tanítványaként elsajátított – e téren következetesebb (és konzervatívabb) volt kollegáinál. A Courtauld falai között együtt dolgozhatott a Warburg-körből érkezett művészettörténészekkel, testközelből láthatta eltérő vizsgálódási módjukat, ez azonban nem térítette el saját útjáról. (Soha nem foglalkozott ikonográfiával – egyetlen kivétel talán Giorgione *Három filozófusának* értelmezési kísérlete, még bécsi időszakából.) Munkamódszere a források feltárása mellett elsősorban a tárgyak alapos vizsgálata és leírása volt. Általában egy-egy körülhatárolt téma vizsgálatát tűzte ki célul, nagyobb összefüggések kimondásától azonban tartózkodott. Talán nem véletlen, hogy kiterjedt Michelangelo-kutatásait sohasem formálta összefüggő egésszé, sőt: amennyire megállapítható, nem is törekedett erre.

Gombrich válogatott tanulmányainak 1996-os kiadásához írott előszavában azt boncolgatja, hogyan alakult ki az angol művészettörténet-írás.⁸⁶ Kezdeteit a nagy

⁸⁴ Wilde 1978. i. m.

⁸⁵ „A szerkesztőknek problémát jelent, mennyire korigálják Wilde bécsies angolságát. Nagyon is személyisége része volt, ahogyan angolul beszélt, ezért mérlegelnünk kell, mit őrizünk meg ezekből az idioszinkráziákból a szöveg világossága és a nyelvtan szabályai rovására.” Hirst 1971. i. m. 155–157.

gyűjtemények 17–18. századi kialakulásához és a műértés széles körű elterjedéséhez kapcsolja, a szakma, mint tudomány megjelenését azonban a 20. század középső évtizedeire teszi. Arra az időre, amikor német és osztrák tudósok kutattak a Warburg and Courtauld Institute of Art-ban, amikor ők tanítottak a londoni egyetemen, amikor ők játszottak szerepet az angol művészettörténet-tudomány megszilárdulásában. Wilde mintha csak egy személyben képviselte volna az angol művészet-történet-írás Gombrich által meghatározott két eredőjét. Tárgyismeretét és biztos ítéletét Petrovics Elektől kezdve a műgyűjtő arisztokratákig mindenki elismerte, tanácsait nagy becsben tartották. Tevékenységének ez a nem elhanyagolható része még feltáratlan, és teljes egészében valószínűleg sohasem lesz megismerhető. Wilde a tudós és egyetemi tanár ugyanakkor cikkeivel és előadásaival egyik fontos közvetítője volt Max Dvořák és a bécsi iskola elméleteinek, munkássága – tudományos eredményei mellett – tanítványai révén is része lett az európai művészettörténet-írásnak.

⁸⁶ *The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture.* Ed by Richard Woodfield. London, 1996. 7–8.

Wilde János

AZ OLASZ RÉZKARCOLÁS KEZDETEI¹

Vasari művészéletrajzainak első kiadásában kétszer szerepel, hogy egy új grafikai eljárásnak, a vas- vagy rézlemez maratósavval történő megmunkálásának Parmegianino volt a felfedezője. Vasari szöveghelyeiből tudományos vita alakult ki, amely az egyes technikák kezdeteit taglaló kérdésekkel együtt sokáig foglalkoztatta a kutatást. Vasari állítását kritikával illette már Sandrart is, aki – büszkén hivatkozva Dürer néhány rézkarcának korai keltezésére – a felfedezés dicsőségét a németeknek tulajdonította. A kutatás itt nem állt meg; de nekünk most nem szükséges ennek az útját követnünk. A fennmaradt művek valóban Észak elsőbbségéről tesznek tanúbizonyságot. A mai kutatási eredmények szerint Németországban legkésőbb a 16. század első éveiben már alkalmazták a rézkarctechnikát, elsőként az augsburgi Hopfer művészcsalád műhelyében; valamivel később, 1510 után pedig már egyidejűleg több helyen, Németország különböző területein. A technika ebben az évtizedben bukkant fel a Németalföldön is.

Harzen alapos kutatásának köszönhetjük azt az ismeretet, hogy Itáliában sem Parmegianino volt az első, aki az új eljárással foglalkozott.² Harzen ugyanis Marcantoniónál [Marcantonio Raimondi] egy sor rézkarclapot talált. Marcantonio 1527-től nem dolgozott, vagy ekkor már nem élt. Parmegianino – Vasari tanúsága szerint – azonban csak ezután kezdett el a saját lapjain dolgozni. Így Harzen a legkorábbi itáliai rézkarcokat Marcantoniónak tulajdonította. Ez a megállapítás akkor is igaznak bizonyul, ha Parmegianino rézkarc-tevékenységét néhány évvel korábbra datáljuk, mint Vasari. Marcantonio közelebbről nem datálható rézkarcait ugyanis a 16. század második évtizedére kell tennünk.

Pragmatikus gondolatmenetében Harzen Marcantonio új technikáját északi hatásokra vezette vissza. Hivatkozott a Raffaello és Dürer között fennálló baráti viszonyra, és hogy annak idején a két művész néhány munkát ajándékozott egymásnak. Harzen vélekedése szerint így kerültek Dürer 1515–1516-ban keletkezett rézkarcai Rómába, amelyek aztán másolásra inspirálták a Raffaello műhely hivatalos

¹ Johann Wilde: *Die Anfänge der italienischen Radierung*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde eingereicht bei der hohen Philosophischen Fakultät der k.k. Universität. Wien, 1918. 2–12. Gépirásos másodpéldány a Szépművészeti Múzeum Könyvtárában, 116 l. – ltsz.: M 1606. – 182.158=54598/19977. Hiányos példány, a bibliográfián kívül valószínűleg képjegyzékkel is rendelkezett. A gépirat, illetve néhány német nyelvű kézirat oldal Wilde Ferenc hagyatékából került a múzeum könyvtárának adattárába. Bár Wilde fogalmazványai között csak elvétve található magyar nyelvű szöveg, a német íráson még erősen érződik, hogy a szerző nem az anyanyelvét használja.

² Ernst Harzen: Über die Erfindung der Ätzkunst. *Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste*, 5. 1859. 119–136.

metszőit. Ennek ellentmond azonban, hogy Marcantonio első rézkarc-próbálkozásai nagy valószínűséggel még ez időszak *előtt* keletkeztek. Ugyanakkor az északi és az itáliai inkunábulumok genetikai egymásra hatásának feltételezése ellen szól az a tény, hogy a két csoport technikai és stilisztikai szempontból is teljesen eltérő.

Talán nem is szükséges ilyen összefüggések után kutatnunk. Nem zárhatjuk ki ugyanis a lehetőséget, hogy a maratási technikát spontán és egyidejűleg különböző helyeken alkalmazták reprodukciós célokra. Ma már tudjuk: a maratási eljárást már sokkal korábban használták fegyverkovácsok kardok, vérték stb. díszítésére. Recepteket találunk hozzá már a 15. század első feléből. Ismerünk olyan emlékeket is, amelyek régebbiek az első fennmaradt rézkarcoknál. És ebben az esetben éppen Itáliáé az elsőbbség. Az ilyen technikájú korai emlékek között nemcsak ornamentális, hanem figurális díszítéseket is ismerünk: például azt a drezdai Historisches Museumban őrzött, a 15. század végéről származó észak-itáliai páncélt, amelynek Mantegnát idéző ábrázolásai – a mellkason két szent között egy csatajelenet, a hátoldalon pedig Szent György alakja – már teljesen festői hatást nyújtanak. A rézmetszés meglévő tapasztalatai után ez már csak egy lépést jelenthetett a maratott kép sokszorosításának irányában. A drezdai páncél képe olyan gondos és aprólékos kivitelezésű, hogy ha a maratott vonalakba fekete festéket dörzsölnénk, tisztán kiadná az ábrázolás lenyomatát. Valóban ismerünk hasonló nyomatokat a 16. századból, az egyik ezek közül a rézkarctechnika keletkezési idejére tehető. Valószínűleg *senkinek* nem ítéltető oda a felfedezés megtisztelő érdeme. A gondolat, hogy a maratással létrejövő ábrázolást grafikai úton sokszorosítsák, kézenfekvő volt. Erre utal az általunk ismert legkorábbi rézkarc-próbálkozások már említett sokfélesége a technikai jellemzőket illetően. Már az anyag kiválasztásában is nagy különbségek mutatkoztak: Németországban legtöbbször a puhább vaslemezt használták, míg a Németalföldön és általában Itáliában is rézlemezt; Velencében ehhez hozzájött a cink. A források tanúsága szerint az alapozásnak is többféle módja volt. Ezek az első rézkarcok azonban a hatásukban különböznek leginkább: az augsburgi mesterek (Daniel és Hieronymus Hopfer, a C B monogram mestere) finoman vonalkázott képei a 15. századi tollrajzokra emlékeztetnek, míg Dürer monumentális, nagyvonalú lapjai inkább a művész korai fametszeteire. Marcantonio és a két Beham pedig kisgrafikáin a rézmetszet vonalvezetését utánozta megtévesztő hasonlósággal. Itt tehát arról a ritka esetről beszélhetünk, amikor egy technikai újítást egészen eltérő, részben ellentétes művészi és gyakorlati célok megvalósítására alkalmaztak.

Marcantonio számára a *gyakorlati* szempontok lehetettek mérvadók: az új technikához köthető kényelmes eljárás és a művek gyors előállíthatósága. Kiterjedt vállalkozásában ugyanis, amely évente kisebb-nagyobb grafikai lapok tucatjait állította elő, Marcantonio valószínűleg örömmel üdvözölte a munkafolyamat jelentős lerövidülését; csak az a kérdés merülhetett fel, hogy az új eljárás hogyan tudna megfelelni a *rézmetszet* támasztotta elvárásoknak. Az itáliai rézmetszés egész jövőjét meghatározó szövetség, amely a 16. század elején a metszés és a festészet között kötött, és amelynek során a rézmetszet „egy alkotó művészetből újraalkotó, azaz reprodukciós művészetté vált”, a rézmetszők számára új ideált hozott: a tiszta,

hű és képszerű visszaadását mind a kész festményeknek, mind az eredetileg is sokszorosítás céljából készített mintalapoknak. Az új festészet plasztikus stílusának való teljes alárendeltség célként határozta meg a lehető legnagyobb technikai letisztultságot. És a rézkarc éppen ezt nem tudta eleinte nyújtani: a kezdetekkor még szabálytalan és széles vonalak érezhetően a plasztikus hatás ellen dolgoztak, valamint a műszaki folyamat kiszámíthatatlansága is csorbította a letisztultságot. Marcantonio savmaratással való foglalatossága azonban nem volt efemer tevékenység. Kereste a lehetőséget, hogy – lassanként túllépve a hiányosságokon – kifejlessze a plasztikus hatáshoz szükséges letisztult és éles vonalvezetést. Ezért a technikát rendszerint egészen kis lapoknál alkalmazta, ahol kevésbé voltak feltűnőek az effajta vétségek. Marcantonio legnagyobb rézkarca (11. lap) egyben a legkorábbi is; a formátum idővel egyre csökkent – épp úgy, mint H. S. Beham esetében.

Harzen Marcantonio teljes munkásságában mintegy harminc olyan grafikai lapot tartott számon, amelyek nyomólemezt többé-kevésbé maratási eljárással alakították ki. Ha azonban a mester műveit alaposabban tanulmányozzuk, kijelenthetjük, hogy ez a szám nagyjából egyharmadával növelhető. A lapok technikailag három markánsan különböző csoportra oszthatók; ezeket megközelítőleg kronologikusan soroljuk fel.

Az első csoportba azok a lapok tartoznak, mint az imént említett 11. lap, amelyek nyomólemezt a gondos savmaratás után még vésővel is átdolgozták. Ebben felismerhető a szándék, hogy a munkafolyamatba rejtett titok kifürkészhetetlen maradjon. Az óvatosan, olykor bátoratlanul vezetett tűvel Marcantonio saját rézmetszeteinek vonalait *utánozza* – azokat a vonalakat, amelyek egyébként egészen más kéztartással, a kéz erőteljes nyomására jönnek létre. Ennek ellenére ezek a lapok csak a vésővel való utómunka nyomán válnak teljessé. Különösen az ábrázolás központi elemei, az arc és a meztelen testrészek mutatnak aprólékos vésőnyomokat, míg az öltözék, a talaj vagy a háttér ábrázolásában a durvább karcvonalak szemmel láthatóan kevésbé voltak zavaróak. A Dürertől átvett kopasz fák, amelyek az ebbe a csoportba tartozó kisméretű szentábrázolások hosszú sorában (157., 159., 162., 164/5., 99., 115., 151. lap) gyakran szolgálnak háttérkulisszaként, mindig széles, maratott vonallal készültek, utólagos átdolgozás nélkül.

Ezek a tapasztalatok egyfajta technikai dualizmushoz vezettek: a lapok második csoportjában ugyanis általában csak ezek az alárendelt képrészek készültek rézkarc-technikával; és bár a figurák körvonalait maratással rajzolták meg, a modellezés kizárólag vésővel történt. Itt már az első próbálkozásokban is az az alapelv jutott érvényre, amely később, a 17–18. században lehetővé tette a festmények virtuóz reprodukcióját. Magánál Marcantoniónál ugyanakkor a rézmetszet és a rézkarc együttes alkalmazása persze még nem hozott túlságosan megnyugtató eredményt. A metszett figurák kellemetlen élel emelkednek el a rézkarc háttértől, ami tönkreteszi az egységes hatást. Ezzel a technikával jellemezhető több, beazonosíthatatlan témájú zsánerábrázolás is (354., 373., 427., 430/32., 436., 438. lap).

A harmadik csoportba sorolhatunk egy sor miniatúra-szerűen kisméretű lapot, amelyek nagyon vékony tűvel, teljes mértékben rézkarctechnikával készültek. Köztük

megtalálhatók szentek ábrázolásai (141., 180. lap), néhány allegorikus figura (367., 437., 411/42. lap) és három római istenség (353/55. lap: valószínűleg egy befejezetlen bolygószorozat részei). Marcantonio összes alkotása közül csak ezek a lapok *rézkarcok szűkebb értelemben* véve. Az apró formátum lehetetlenné, ugyanakkor fölöslegessé is tette a vésővel történő utólagos átdolgozást. A finomra hegyezett tűvel Marcantonio itt a véső számára ismeretlen hatásokra törekedett; például a haj és szakáll visszaadásakor. A 180. lap kócos vonalai szemmel láthatóan élvezettel lettek megrajzolva.

Az itt említett rézkarcok többsége, különösképp az utolsó csoportba tartozók, ma már – ellentétben a rézmetszetekkel – ritkaságszámba mennek. Ennek oka valószínűleg a nyomólemezek kapacitásában rejlett.

A művészettörténetileg legfontosabb kérdés Marcantonio rézkarainál is ugyanaz, mint a mester összes művénél: a mintalap kérdése. Hogy e lapok akár csak részben is saját találmányai lettek volna, nyomós okoknál fogva kevésbé valószínű. Marcantonio rajzművészetéből – sokszorosított grafikai munkásságán kívül – ugyanis semmi nem maradt fenn az utókorra; Vasari tud csak tollrajzokról: a Raffaello stanzák egyes alakjainak másolatairól. Ettől a kérdéstől függ azonban ennek a pusztán reprodukív művészetnek a megítélése. Hogy az ehhez kapcsolódó művészi teljesítményt felértékeljük, hajlamosak vagyunk a rézmetszőnek – legalábbis a mintalapokat illetően – nagyobb önállóságot tulajdonítani. De ez is téves. Előfordulhatott ugyan, hogy olykor többé vagy kevésbé vázlatosak voltak azok a mintalapok, amelyeket a festő a rézmetszője (vagy a közvetítő kiadó) számára sokszorosítás céljából átadott, és hogy a metsző így arra kényszerült, hogy a mintalapokat az egészhez illeszkedő stílusban, a szükséges képi megjelenés érdekében kiegészítse. De hogy ez lett volna az általános, és hogy a mintalapok kiválasztása is a rézmetszőn múlt, aki ennek megfelelően széles körű módosításokat vagy kiegészítéseket tehetett – amint azt Kristeller állítja Marcantonio és Raffaello kapcsolatára utalva –, ez olyan nézet, amelyet a források és az anyag elfogulatlan vizsgálata egyértelműen megcáfolnak.³ Például amikor Marcantoniónak igazolhatóan csak egy hevenyészett Raffaello vázlat állt rendelkezésére, mint a *Krisztus siratása* metszet (37. lap) előképeként szolgáló, Oxfordban őrzött rajz. Ezek az esetek pontosan mutatják, hogy a metsző milyen gyámoltalanul, milyen tehetetlenül viselkedik, amint az ételt nem fogyasztásra készen találják fel neki. A *Síratás* jelenet esetében például a metszetből kiveszett a lendület, az alakok nehézkesek, a ruharedők üresek. Ha ezt a lapot összehasonlítjuk a *Betlehemi gyermekgyilkossággal* (20. lap), az utóbbi részletgazdagsága és harmonikus összhatása okán arra a következtetésre kényszerülünk, hogy a metszet számára nem a British Museumban őrzött vöröskrétarajz volt az előkép, hanem valószínűleg egy olyan lap, amelyet az első rajz után, sokkal részletesebben kidolgozva, kifejezetten a metsző számára készítettek (maga Raffaello vagy egy tanítványa). – Ebből kiindulva leszögezhetjük a tényt, amelynek a fontosságát tudomásom szerint sehol sem hangsúlyozzák a szak-

³ Paul Kristeller: *Early Florentine Woodcuts*. London, 1897.

irodalomban: miszerint az itáliai művészet ezen időszakában a hivatalos rézmetszők még gyakran olyan mintalapok alapján dolgoztak, amelyeket az alkotó művész *kifejezetten és kizárólag a grafikai sokszorosítás céljára* rajzolt meg. Kézenfekvő, hogy az ilyen eredeti mintalapokat ábrázoló grafikai lapok olyan művészettörténeti jelentőséggel bírnak, hogy a szokványos festmény-, épület- vagy szoborreprodukciók elé helyezhetők. A saját mintalapok után készített rézmetszetek ugyanis önmagukban *primer* tényei a művészet fejlődésének. Ezzel szemben a szokványos illusztrációs grafika csak *műfajként* jelentős; továbbá abban, hogy tanúbizonyságot tesz az ízlésbeli irányzatokról az ábrázolt dolgok kiválasztásával; végül forrásként, ha nem örököltük meg az eredetét.

A Marcantonio számára megrajzolt mintalapok szerzőségének kérdését minden esetben kétséget kizáróan megállapítani – ez a kutatás mai állása szerint aligha lehetséges. Nagyon sajnálatos, hogy H. Dollmayr a Raffaello műhelyre vonatkozó alapvető kutatásaiban nem tért ki annak grafikai munkásságára. Néhány rézkarcban bizonyossággal ismerjük fel Raffaello rajzát és ötletét; mindenekelőtt *A győzedelmes Dávid* (11. lap) ábrázolásában. A lap szoros stilisztikai rokonsága a *Betlehemi gyermekgyilkossággal* és ezáltal a második stanza freskóival egyben támpontot is nyújt a mű datálásához. Marcantonio többi grafikai mintalapját eszerint hozzá kellene rendelni az egyes Raffaello tanítványokhoz, vagy szerzőjüket egész máshol keresni; Kristeller például Andrea del Sarto nevét is felveti. Nem szeretnénk itt homályos hipotéziseket taglalni. Mindenesetre a harmadik csoportunkba sorolható több lap is félreismerhetetlenül a legaktívabb Raffaello tanítvány, *Francesco Penni* stílusának jegyeit viseli. Ha például összehasonlítjuk a 353. lap kis rézkarcát a Farnesina mennyezetképeinek formáival vagy a loggia Penni által kivitelezett részeivel – mindenekelőtt az Atyaisten alakjával az első árkád freskóin –, akkor itt is és ott is ugyanolyan zömök testeket, hasonló arctípusokat és hajviseletet találunk, mint amelyek éppen Penninek Dollmayr által leírt sajátos megkülönböztető jegyei közé tartoznak. Így ezek a lapok valószínűleg Raffaello utolsó éveire tehetők, amikor Penni irányította a műhely munkájának oly fontos részét. Ez megerősíti Penninek a Raffaello műhelyben betöltött szerepéről alkotott elképzelésünket, miszerint a műterem hivatalos rézmetszőjét is ő látta el mintalapokkal.

A rézkarcok mintalapjának kérdése, mint láttuk, összefügg a datálásukkal is. Szigorúan véve a mintalap keletkezési ideje mindig csak *terminus post quem* a reprodukció számára; hogy a reprodukció kicsivel vagy sokkal később keletkezett-e, azt a reprodukciós eszközök stilisztikai-technikai vizsgálatának kell megállapítania. Mivel Marcantonio rézkarcai a metszeteinek technikáját utánozzák, a rézkarcok datálása a jól ismert rézmetszetek fejlődésének függvénye. Ezt a fejlődést azonban még nem tártuk fel részleteiben; a metszetek kronologikus csoportosítása a technikához mérten olyan feladat, amelyhez a szakirodalom még alig fogott hozzá. De szerencsére a második csoportunk egyik lapja (a 373. számú) számára, és így az azt megelőző összes lap számára ismerünk egy biztos *terminus ante quem*-et. Ez pedig Hans Sebald Beham egy részkipíája, 1519-re datálva. Mivel azonban a harmadik csoportot a másodiktól szemmel láthatóan nem választja el hosszabb idő, és mivel

az első csoport legkorábbi lapjai a *Dávidnak* az 1514 előtt keletkezett *Gyermekgyilkossággal* való párhuzama okán datálhatók, így megállapítható Marcantonio teljes rézkarctevékenységének időtartama: a 16. század *második évtizede*.

Csekély fontossággal bír az a kérdés, hogy Marcantonio minden rézkarca saját kezű munkája-e, vagy egyiken-másikon a tanítványai is dolgoztak. Tudjuk, hogy Marcantonio a metszetei kivitelezésébe hamar bevont tanítványokat, amint ez nem is lehetett másképp egy ilyen hatalmas üzemben; és ez a munkáin is tükröződik. De ma még nem lehetséges az egyes, magukban meglehetősen önállóan kéznyomokat szétszálazni. Meg kell azzal elégednünk, hogy a lapok attribúcióját a stílusuk és a legtöbbjükön jelölt monogram biztosítja. Számunkra továbbra is ezek maradnak az új eljárás legkorábbi emlékei Itáliában.

Ebben azonban ki is merül e lapok jelentősége a grafika történetében. Álljon itt e történet: Marcantonio, a – számára Raffaellóban a csúcspontját elérő – művészet terjesztésére irányuló teljes odaadásában mohón kap a kínálkozó eszköz után, amely a munkáját meggyorsítja, és a termelést megsokszorozza. De normaként mindig csak a metszet lebeg a szeme előtt, ezért végül újra elhagyja a maratást. Különösen utolsó időszakából nem ismerünk rézkarcokat, amikor már Bandinelli mintalapjai után dolgozik. Útját legtalálóbban azok a szavak jellemzik, amelyekkel a manierizmus teoretikusa az új technikát általánosságban ismertette: *modo da intagliare le stampe più facilmente che col bulino, se bene non vengono così nette*.⁴

Leposa Zsóka fordítása

⁴ Az ábrázolások maratása sokkal könnyebb, mint ha vésőtűvel dolgoznak, még akkor is, ha nem járnak el olyan gondosan.

Wilde János

ANTONELLO DA MESSINA: „PALA DI SAN CASSIANO”

REKONSTRUKCIÓS KÍSÉRLET¹

Az újabb művészettörténet, szemben az antikvitás és a középkor kutatásával, abban a kedvező helyzetben van, hogy tárgyának hosszú távú fejlődéséről csupán fennmaradt művek alapján összefüggő leírást tud adni. Ez a lehetőség mindaddig korlátlanul áll fenn, amíg az a tudományos célja, hogy bizonyos stílusjegyeket és azok egymásra következését ragadja meg; addig a kutatónak nem kell törődnie azzal, ami elveszett. Más a helyzet viszont, ha a stílustörténet a tényleges történelmi folyamatok kutatása okán mélyrehatóbb alapozást igényel. Akkor magából az anyagból fakadóan az újkori művészet kutatója is minduntalan azzal a követelménnyel kerül szembe, hogy vizsgálódásába azokat az emlékeket is bevonja, amelyek megsemmisültek vagy elvesztek, és minden rendelkezésre álló eszközzel, az archeológia munkamódszere szerint rekonstruálja őket. Az ilyen feladatok megfelelő teljesítésének legnagyobb nyeresége az emlékekben bővelkedő újabb művészettörténet számára az lehet, hogy módot ad olyan tények rekonstruálására, amelyek helyesbíthetik a stílusfejlődésről kialakult képet.

Aki figyelmesen olvasta a reneszánsz kori velencei festészet történetének forrásait, tisztában van azzal, mekkora jelentőséget tulajdonítottak a régi szerzők Antonello da Messina egy, a 17. század első fele óta elveszett művének. Ez a mű a velencei San Cassiano-templomban található oltártábla volt, amely a trónoló Madonnát ábrázolta szentekkel. Már a megrendelő is, egy Pietro Bon nevű patrícus, aki a kép megfestésére 1475 augusztusában adott megbízást az ugyanebben az évben délről érkezett művésznek, úgy dicséri a még teljesen el sem készült művet, mint ami „egész Itáliában és Itálián kívül is az egyik legragyogóbbnak” ígérkezik.² Ezt az ítéletet erősítik meg Matteo Colaccio, Sabellico és Marin Sanuto hasonlóan csengő vélekedései a 15. századból; Vasari, Maurolycus és Sansovino szavai a 16. századból.³ A sort annak a Ridolfinak a magasztaló szavai folytatják, aki egyúttal arról is hírt ad, hogy a mű eltűnt a 17. század elején átépített templomból. – Másfelől minden

¹ Johann Wilde: Die „Pala di San Cassiano”. Ein Rekonstruktionsversuch. *Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen in Wien*, N.F. 3. 1929. 57–72.

² Egy 1476. március 16-án Galeazzo Maria Sforza herceghez írt levelében; vö. Luca Beltrami: *Archivio Storico dell’Arte*, 7. 1894. 56. sk.

³ Vö. a szerző összeállítását: Georg Gronau: Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 20. 1897. 347. skk.

kutató egybehangzóan állapítja meg azt a mélyreható stílusváltozást, amely 1480 körül következett be a velencei festészetben. Akkor váltotta fel az előző két évtizedben általánosan uralkodó, Mantegnára jellemző lineáris-plasztikus alkotásmódot egy másfajta, alapvetően festői tájékozódású formaadás. Az új stílust képviselő fő emlékek közé tartoznak azok a nagyméretű képek, amelyek a trónoló Madonnát szentek társaságában, korábról nem ismert típusú monumentális architektonikus környezetben ábrázolják. Minthogy Antonello (közelebbről csak az elmúlt évtizedekben tanulmányozott) műveinek stiláris jellege erős hasonlóságot mutat a velenceiek új törekvéseivel, ennek alapján az újabb elemzések arra a következtetésre jutottak, hogy ebben a stílusváltozásban döntő része lehetett a szicíliai festő dokumentált velencei működésének. És mivel a források ráadásul hírt adnak Antonellónak egy ott alkotott, rendkívül jelentős *Santa Conversazione*-éről, ezért, egyelőre még e mű közelebbi ismerete nélkül, ismételten tápot kapott az a feltételezés, hogy bizonyára ebben az oltártáblában érhető tetten a quattrocento végének velencei festészetében olyanira jelentőssé vált új képtípus eredete. Ezért lett a művészettörténetnek sürgetően fontos feladata a *Pala di San Cassiano* rekonstruálása.

Hogy ez az igény mennyire aktuális volt másfél évtizeddel ezelőtt, azt az a tény bizonyítja, hogy az e feladat elvégzéséhez vezető első, döntő lépést akkor egymástól függetlenül tette meg négy kutató. Hermann J. Hermann, Tancred Borenius, Bernhard Berenson és Adolfo Venturi egyszerre ismerte fel egy, a bécsi képtárban őrzött, Boccaccio Boccaccino nevén számon tartott, átfestésektől torzított Madonna-kép eredetét Antonellótól.⁴ Meggyőző bizonyítékként értékelték ugyanazon kompozíciónak a spoletói képtárban található szabad ismétlését, amely Antonio de Saliba, Antonello önállótlan utánzójaként ismert szicíliai festő kezétől származott. Borenius egyúttal azt a feltételezését is kinyilvánította, hogy a Madonna a San Cassiano-ból eltűnt oltártáblára vezethető vissza, Berenson pedig, hogy először is el lehessen döntení a bécsi festmény egyedül általa feltételezett sajátkezeségét, a kép megtisztítását indítványozta. Az 1914-ben végrehajtott restaurálás eredménye mindkét szempontból kedvezőnek bizonyult. Bizonyíthatóvá vált – ezt a legkimerítőbb és legmeggyőzőbb módon Berenson tette meg⁵ –, hogy a bécsi Madonna minden kétséget kizáróan Antonello hiteles műve; továbbá nyilvánvaló lett, hogy egy többalakos *Santa Conversazione* töredékéről van szó, így fontos támaszt kapott San Cassiano-i eredetének hipotézise. Vizsgálódásában Berensonnak ezt a feltételezést is sikerült körültekintő módon biztos ténnyé szilárdítania. – Ezután egy másik amerikai tudós, F. J. Mather arra vállalkozott, hogy az egész kép kompozícióját rekonstruálja, ami viszont szükségképpen kudarcot vallott, mert egy ilyen feladat elvégzéséhez még túlságosan kevés biztos támpont állt rendelkezésre.⁶

⁴ Megfigyelését elsőként H. J. Hermann osztotta meg szóban a galéria vezetésével. Tancred Borenius: The probable origin of an Antonellesque composition. *The Burlington Magazine*, 23. 1913. 83. sk. Adolfo Venturi: *Storia dell' arte Italiana*. VII/4. Milano, 1915. 94. és 648. skk.

⁵ Bernard Berenson: Eine Wiener Madonna und Antonellos Altarbild von S. Cassiano. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 34. 1917. 33. skk.

⁶ Frank Jewett Mather: Antonello da Messina's Venetian Altar-piece of 1476. *Art Studies*, 3. 1924. 125.



1. Antonello da Messina: A Pala di San Cassiano két alakja ifj.
David Teniers Theatrum Pictoriumából. Rézmetszet, 1660.

Elhibázott volt Berenson későbbi kísérlete is, amikor egy női vértanú félalakját ábrázoló, a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött töredéket és egy szerzetes mellképét ábrázoló, milánói magántulajdonban levő másik töredéket próbált összefüggésbe hozni a San Cassiano-i táblával,⁷ mert e két töredék – még ha Antonellótól származik is egyáltalán, amit a szerző nem tud megerősíteni – már a léptéke okán sem tartozhatott a nevezett műhöz.

Időközben Gustav Glücknek sikerült egy további fontos felfedezést tennie.⁸ Megállapította, hogy egy, a 18. század óta elveszett képről készült, Teniers *Theatrum Pictorium*ában szereplő metszetsmásolat, amely egy szent lovag (György vagy Liberalis) és egy női szent (Rozália vagy Cecília?) álló alakját ábrázolja, a lehető legnagyobb stílári hasonlóságot mutatja Antonello bécsi Madonnájával és, mint-hogy az eredeti, akárcsak ez a Lipót Vilmos főherceg gyűjteményében található darab, Giovanni Bellini nevét viselte, így a *Pala di San Cassiano* egy további töredéke lehet. (1. kép) A minta töredék jellege még egyértelműbben jelenik meg az Alphons Rothschild báró tulajdonában, Bécsben található Teniers-féle galéria-ábrázoláson szereplő kisméretű festett másolaton. Ez egyúttal lehetővé teszi, hogy bár csak hozzávetőlegesen, mégis valamelyest képet alkothassunk az elveszett eredeti színhatásáról: a vért acélszürkéjét a mellvértről és a jobb kart védő vaspáncélról lecsüngő bőrszíjak cseresznyevörös csíkjai élénkítették, a szent nőalak hosszú ruhája lazacszínű, a nehéz köpeny, amelyet baljával megemel, aranybrokát volt; az architektúra részei világos okkertónusúak, a lándzsa sienai vörös. Az 1659-ben készült leltárban szereplő leírás (Ital., Nr. 141) azzal az adattal egészíti ki ezt a képet, hogy a szent fején levő koszorú vörös és fehér rózsákból állt. Mindez jól illik a Madonna-töredék színpompájához. Másfelől ebben az esetben is, ahogy Berenson a Madonnával kapcsolatban megtette, kimutatható az eredeti teljes leszármazása a késői quattrocento és a kezdődő cinquecento velencei festészetében, kivált a lovagfigurának többé vagy kevésbé hű ismétlései ismerhetők fel Alvise Vivarini korai berlini tábláján, Marescalo oltárképén a velencei Santo Spirito-ban és F. Bonsignori oltárképén a veronai S. Bernardinóban, egy Catenának tulajdonított Santa Conversazione-n (amely 1919-ig Bécsben volt), valamint Lottónak a teveronei Santa Caterinában található ifjúkori művén. A töredék eredetére vonatkozó feltételezést gyakori utánzatok támasztják alá; ezeket részben olyan műveken találni, amelyek egyébként is a *Pala di San Cassiano* befolyásáról tanúskodnak, de erre engednek következtetni az 1659-es leltárban feljegyzett méretek is.

Glück megfigyelését követve a szerző még egy harmadik, a *Theatrum Pictorium*-ban ugyancsak Giovanni Bellini neve alatt szereplő metszetet hozott összefüggésbe Antonello főművével; egy *Szent Sebestyént* félalakban ábrázoló, százötven éve

skk. A szerző maga is hangsúlyozza, hogy új felfedezések rácsfolhatnak eredményeire.

⁷ Bernard Berenson: Una Santa di Antonello da Messina e la pala di San Cassiano. *Dedalo*, VI/3 1925/1926. 630. skk.

⁸ A vonatkozó tanulmány: A drawing by Antonello da Messina. *The Burlington Magazine*, 41. 1922. 270. sk.

elveszett töredéket.⁹ A metszet közvetlen mintája egy kisméretű festett másolat (fa, 22,8 x 16,3 cm), Teniers azon egykor híres „pastiche”-ainak egyike, amelyeket bizonyára főleg abból a célból készített az olasz képek nyomán a rábízott brüsszeli gyűjtemény számára, hogy segítségükkel a tervezett galériaprojekt metszői kényelmesebben tudjanak dolgozni. E gondosan megfestett képecskék közül százhusz Marlborough hercegének tulajdonában, a Blenheim Palace-ban volt, majd amikor a gyűjteményt 1886-ban a Christie-nél elárverezték, a művek szétszóródtak a szélrőzsa minden irányába.¹⁰ A *Sebestyén*-másolattal Ludwig Baldass 1929 tavaszán találkozott a berlini műkereskedelemben. Az elveszett minta alkotójának és keletkezési idejének biztos meghatározásához elég, ha összevetjük Antonellónak a drezdai képtárban őrzött híres Szent Sebestyénével. Amellett, hogy a San Cassiano-beli oltártáblához tartozik, ugyanazok a momentumok szólnak, mint az imént vizsgált töredék esetében: itt is egy sokatmondó részlet – hasonló félalakokat a 15. század nem ismert –, amely ráadásul egy szentet ábrázol, tehát igen jól beleillik egy Santa Conversazione ábrázolásba, stiláris jegyei alapján is arra lehet következtetni, hogy a Madonnával egy időben keletkezett. A méretek egybehangzók, csakúgy, mint a színadás. A fekete alap könnyen magyarázható átfestésként; ennek, akárcsak a Madonnánál, az volt a rendeltetése, hogy a kivágásnak lehetőség szerint képszerű zártságot adjon. (A másolótól származó kiegészítések a szent testének jobb oldalát átfúró nyilak; az inventárium leírása [Ital., Nr. 280] ezeket nem említi, és nem szerepelnek sem Teniers müncheni galériaképének kisméretű másolatain [Nr. 928], sem Storffernek a Stallburg gyűjteményéről készített festett katalógusában [Bd. II, 1730, Nr. 111].) Végezetül utánpótlásból ebben az esetben sincs hiány, ezek közül csak kettőt említek: Pietro de Salibának a Hertz gyűjteményben található mellképét¹¹ és Marescalco egész alakos ábrázolását a vicenzai San Rocco-templom oltárképén. Ez utóbbi másolat, még ha az egyes formákat tekintve nem is, de az álló motívum tekintetében szolgálhat a kiegészítés forrásául. – A *Sebestyén*-töredék már csak azért is igen hasznosnak bizonyult, minthogy a képnek ez idáig teljesen ismeretlen jobb oldaláról való. Minden amellet szolt, hogy a figura a másik oldalon látható lovag alakjának párja volt, következésképpen a szerző jogosnak vélte azt a feltételezést, hogy az egész kompozíció esetleg Alvise Vivarini már említett, a Kaiser-Friedrich-Museumban (Staatliche Museum zu Berlin, Gemäldegalerie – a szerk.) őrzött táblájával azonos.

Lipót Vilmos főherceg gyűjteményében azonban volt még két további Giovanni Bellini neve alatt szereplő képtöredék is, amelyet eddig a szakirodalom nem említett.

⁹ *Katalog der Gemäldegalerie*. Wien, 1918. 6. – Szóbeli közlés szerint tőlem függetlenül Karl Fr. Suter ugyanezt az elképzelést képviselte egy 1925-ben a lipcsei művészettörténeti társaság előtt tartott előadásában.

¹⁰ Vö. *Catalogue of the Collection of Pictures from Blenheim Palace*. London, Christie, Manson & Woods, 1886. 27. skk. A Szent Sebestyén-töredék másolatán (Nr. 80) kívül itt volt a Madonna-töredék (Nr. 78) is, amely ma Mr. Henry Cannon tulajdonában van Firenzében.

¹¹ *La Collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel Palazzo Zuccari*. *Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, 5. 1928. 21. tábla.

Miután a császári képgyűjteményt áthelyezték az Oberes Belvederébe, ezek is eltűntek, és csak az 1659-ben készült leltár leírásaiból [Ital., Nr. 277 és 281], Teniers galériaképeinek kisméretű müncheni és brüsszeli másolataiból lehetett ismerni őket, az egyiket még ezen kívül Vorstermann egyik metszetéről a *Theatrum Pictorium*ból. Ernst H. Buschbeck egy szerencsés felfedezése folytán tavaly maguk az eredeti példányok már vissza is kerültek a galériába. Állapotuk lehangoló volt: mindkét tábla oldala (az egyik még felül is) meg volt toldva és egyes részein erősen át volt festve, úgyhogy első pillantásra magától értetődően tulajdonították Giovanni Bellininek. Csak a röntgensugárral elvégzett vizsgálat nyomán mutatkozott meg a képek eredeti állapota, amely aztán elvezette a szerzőt helyes meghatározásukhoz.¹² A képrészletek nemcsak hogy Antonello da Messinától valók, hanem, pontosan úgy, mint a Madonna és a két, másolatról ismert töredék, a San Cassino-beli oltárkép részei. Ebben az esetben nincs szükség részletes bizonyításra, mivel az összetartozást külső momentumok is egyértelműen megerősítik.

Fellelésekor a két töredék, mint említettük, oldalt meg volt toldva – a röntgenfelvételen még azt is lehet látni, hogyan helyezték el rajtuk a toldásokat –, az eredeti részeik azonban mindkét oldalon pontosan illeszkednek a Madonna-töredék alsó feléhez, rajtuk a Madonna trónjához legközelebb álló szent párok – balra Bari Szent Miklós és egy női szent (Anasztázia?), jobbra Orsolya és Domonkos – félalakja. Az átvilágítás nyomán előtűntek a trónszék profilírozott ülőlapjának átfestett sarkai, alul mindkét képen egyformán ott a Madonna kék köpenyének egy-egy csücske, ezzel szemben pedig a középső nagy töredék jobb alsó sarkában láthatóvá vált a következő figura jobb kezének egyik ujjá, amelyet az 1914-ben elvégzett restaurálás alkalmával nem vettek észre. Végül a röntgenvizsgálattal feltárult a régi fatábla konstrukciója. Harminc centiméter széles keresztirányú deszkadarabokból állt, és arról az oldaláról, amelyre a képet szánták, mélyítve rányvezett öt centi széles lécekkel erősítették meg, amelyek alá a nagyobb szilárdság érdekében vászoncsíkokat helyeztek. Ilyesfajta megerősítés – amely tehát nem látható sem a táblák hátlapján, sem pedig a képes felükön, ahol alapozás és festék fedi el –, vonul végig mind a három töredéken, úgyhogy a közös alapozás által is tanúsított összetartozásukhoz nem férhet kétség.

A röntgenfelvételek az eredeti festmény állapotáról is egyértelmű felvilágosítást adnak. A legsajnálatosabb károsodás a bal oldali töredéken figyelhető meg: a tábla teljes szélességén végigfut egy harántirányú repedés, melynek mentén, különösen a nőalak hajánál, egy későbbi restaurálás alkalmával lecsiszolták a festéket. Egyebekben a két képen szórványosan kisebb sérülések találhatók, továbbá a két férfialak fejénél a legfelső lazúrréteg részbeni hiánya állapítható meg. Kifogástalan állapotban fennmaradt viszont minden pasztózusan festett rész: az összes drapéria és az alakok kezében tartott attribútumok. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a kisebb fragmen-

¹² A röntgenfelvételeket a bécsi Röntgentechnische Versuchsanstaltban (vezetője: Dr. Gottfried Spiegler), Julius Fargel és én készítettük. – Baráti közlésekből úgy értesültem, hogy Ernst Kris már korábban hangot adott annak a véleményének, hogy a táblák Antonello da Messinától származnak.

tumok csekélyebb károsodásokat mutatnak, mint a középső. Azokat már régen kijavították temperával, azonkívül egyes helyeken még át is festették, hogy töredékességük kevésbé legyen szembetűnő. (Mindkét esetben ugyanúgy jártak el, mint a Madonna-töredéknél). El kellett tűnnie például a trón sarkainak, a nőalak jobb alsó karjából egy résznek a bal oldali részleten, valamint annak a kevésnek, ami egy harmadik figurából (Ilona) attribútumával, a kereszttel együtt látható volt a jobb oldali töredék jobb szélén. Azután, bizonyára csak a múlt században, „megszépítés” céljából egy második, erőteljes átfestésre is sor került. A bal oldali darabnál az egész hátteret feketére festették, a fejeket mindkettőn csaknem teljesen átfestették, mégpedig úgy, hogy Antonello biztos modellálását mindenütt lágyabbra hangolták. Az a benyomásunk, hogy ez nem is annyira egy rossz restaurátor ízlésén múlt, hanem döntően a műhöz kapcsolt Bellini művésznévre való tekintettel történt; hajlunk rá, hogy különösen a dominikánus szent fejének teljes megváltoztatását azzal magyarázzuk, hogy Bellini formáihoz próbálták igazítani. Mindenekelőtt lényegesen keskenyebbre alakították a fejet (a fül ennek megfelelően jóval előbbre került), úgy, hogy a csuklya nem fedte be a nyakat, míg Antonello a fejnek határozott, kubusos formát ad, amely úgy nyugszik a váll horizontális redőjén, akár egy piramis.

Mindezeket az átfestéseket Sebastian Isepp 1929 nyarán gondosan eltávolította, a folytonossági hiányokat az eredetire aggályosan ügyelve példás módon pótolta, úgyhogy a két fragmentum ma szinte egykori fényében ragyog. Rajtuk keresztül világos képet kapunk Antonello technikájáról, és új fogalmat alkothatunk kolorizmusáról. A festő előszeretettel használ tiszta lazúrszíneket, amelyeket a pasztózusabb helyeken temperával derít fel, majd ismét lazúrfestékkel von be. A színek mélyek, ugyanakkor igen áttetszők és tiszták. Érzékelhető, amint a művész örömet leli a gazdag színskála kisugározta derűs ragyogásban. Közvetlenül a függöny meleg zöldje előtt, amely a bal oldali résznél sötétebb, a jobb oldalinal világosabb és a függönytől balra és jobbra keskeny csíkokban előtűnő építészeti részletek elefántcsont tónusa előtt jelenik meg az arcok halványrózsaszín felülete, a világos és sötét közötti határokon finom ibolyaszínű átmenetekkel; a testszín árnyékba vont részei barnásak és, mint Rubensnél, egészen vékony rétegben, aláfestés nélkül vannak felhordva. A festő korábbi művein megtalálható szürkésfekete árnyéktónus egyébként is eltűnik; így például a fehér ing redői Miklósnál (mint a gyermek Jézusnál és a Madonnánál) olívvzöld tónusban vannak ecsettel megrajzolva; Miklós ősz haján, valamint a kesztyűkön ismét ezzel a színes árnyékolással találkozunk. A püspököt kísérő nőalak haja vörösesbarna, sárga csúcspényekkel; a másik képrészleten Orsolyának világosszőke, Domonkosnak fekete a haja. Derűs pompa árad a ruhák és az attribútumok színéből, a domináns színtónusok itt szimmetrikusan vannak elrendezve a kép közepe körül. Barnába hajló intenzív téglavöröset mutat a két könyv és a gyermek Jézus öve, a Madonna mögötti ibolyakék függöny szegélye és a Madonna lábpárnájának bélése, továbbá a bal oldalon álló szentek hajpántja, a jobb oldalon pedig a zászlók. A zománc türkizkékje felragyog Miklós mellén a díszes kapcsón, a párna rózsamintájában és a jobb oldalon látható nőalak hajdíszében is. Ibolyaszínű Miklós és a Madonna ruhájának bélése, valamint Orsolya köpenye. Az összetartozás hatását

kelti a festett fa meleg vörösesbarnája is a pásztorboton – a két nódusz közötti rész metszett kristály! – a trónuson, a zászlórúdon és a kereszten. Pompás meleg színekben ragyog a püspöki köpeny az aranybrokát mintával, az alap Tegethoff-kékjével, a szegély hímzett szentfiguráinak vörösével és kékjével. Ez a felfokozott színpompa az alba ujjának telített borvörösében, a három gömb aransárgájában, a mellette megjelenő női ruha sötétlilájában és világos olívdzöldjében folytatódik, ugyanolyan intenzitással kúszik fel a képközépig, majd aztán a tróntól jobbra, a függöny világos meleg zöldjében enyészik el. Előtte jelenik meg a szerzetesi csuklya mély zöldes feketéjének kiterjedt felülete. Ezzel szemben, a fény irányát követve, a kép fennmaradt részein a színek intenzívebbé válnak. Mindenesetre a színek olyan izzása, amely a kép közepén és a bal oldalon látható két legközelebbi figurán észlelhető, Velencében korábban ismeretlen volt, és valószínűleg úgy hatott az ottani festőkre, akár egy kinyilatkoztatás.

A két új töredéken ábrázolt figurák alapján is tudunk másolatokat azonosítani a következő évtizedek velencei festészetében. Így például Szent Miklós alakját csak Bartolommeo Montagnánál kétszer is megtaláljuk (a Johnson gyűjteményben levő képen és a Sti Nazaro e Celsóból való egyik táblán, amelyet a veronai múzeum őriz), az őt kísérő nőalak tiszta profilban Lottónak a már korábban említett ifjúkori művén jelenik meg; Szent Domonkos felbukkan Fogolinónál (Berlin), Marescalcónál (Vicenza, *Pala di San Rocco*) és kétszer Giovanni Bellininél (a *San Giovanni e Paolo* leégett oltára és a *San Giobbe-oltár*), Szent Orsolya feje Cimánál (Parma) és Alvise Vivarininál (későbbi berlini tábla).

A *Pala di San Cassiano* két új töredékének megtalálása, valamint az ugyanezen mű két további, eltűnt töredékéről készült másolat iménti bizonyítása ismételten felveti a kép teljes rekonstrukciójának követelményét, és e feladat megoldásához immár biztató kilátásokkal lehet hozzáfogni. A kiindulópont csak az öt töredék egymáshoz való kölcsönös viszonyának meghatározása lehet. Amint láttuk, ez a viszony a három középső rész tekintetében adott; a kérdés csak az, hogy az újonnan rekonstruált középrészhez, amely egy fordított T formájához hasonló, hogyan illeszthető hozzá a másik két részlet.

Előbb még ki kell térnünk egy közbülső kérdésre. Nem volt-e a Miklós-tábla Teniers idejében nagyobb, mint ma? A *Theatrum Pictorium*ban szereplő metszet ugyanis lényegesen szélesebbnek és magasabbnak mutatja, mint amilyen jelenleg. Először is egyértelmű, hogy a metszet jobb szélén levő sávon (ellenkező irányban) minden valószínűség szerint nem volt ábrázolás, mivel itt valójában közvetlenül a pásztorbot mellett a Madonna trónja következik. Ez némi kétséget ébreszt bennünk a többi eltéréssel szemben is. Ráadásul a müncheni galériaképen levő kisméretű másolat ezt a töredéket a mai állapotnak pontosan megfelelő szélességben adja vissza, jóllehet felül és alul valamivel több látszik belőle, itt azonban semmilyen új forma nem szerepel; a pásztorbot például a másolaton is a figurális díszítésű aediculumban végződik, és a görbületből semmit nem mutat. Éppen így van ez Storffer akvarelljén (Bd. III, 1733. Nr. 98), amely a töredéket már az oldalán megtoldva, de más formákkal kiegészítve mutatja, mint a metszet. A metszet megbízhatóságának

legfőbb bizonyítéka ezen a ponton az, hogy az 1659-es leltárban megadott méretek meglehetősen pontosan egyeznek a maiakkal. Köztudott, hogy ebben a leltárban a képek méretei a kerettel együtt mért értékekkel szerepeltek. Ha elolvassuk ezeket a leírásokat, és összehasonlításuként figyelembe vesszük Teniers azon galériaképeit, amelyek a brüsszeli főhercegi galéria figyelmünkre számot tartó, valóságosnak tűnő falait vagy legalábbis egységes lépték szerint kialakított képösszeállításait adják vissza, akkor megállapíthatjuk, hogy mind az öt kép egyformán volt bekeretezve. Minthogy azonban a *Theatrum*-beli metszet is arról tanúskodik, hogy a *Madonna*-töredék a 17. század ötvenes éveiben sem volt nagyobb, mint ma, a leltárban megadott méreteiből ki lehet számítani e keret szélességét (körülbelül 7,5 cm). Ennek alapján kikövetkeztethető, hogy a Miklós-töredék keret nélküli magassága és szélessége 60, illetve 37 centiméter, míg ma (a keskeny toldások nélkül) 55,5 x 35 (34,5) cm. A *Theatrum* metszői, illetőleg Teniers, aki a mintákat előállította számukra, mint ahogy ez sok más esetben minden kétséget kizáróan megállapítható, a képszerű lezárást a maguk ízlése szerint meglehetősen szabadon oldották meg. – Ezzel közbevetett kérdésünkre negatív választ kaptunk, és így a rekonstrukció tekintetében már nem jön számításba, hogy a metsző kiegészítése volna a pásztorbot amúgy is meglehetősen különös görbülete és a köpeny hátsó része a lecsüngő bojtokkal díszített csuklyával.

Visszatérünk fő kérdésünkhöz, és először a *György*-töredéknek a képközéphez való viszonyát vizsgáljuk meg; e viszony helyes meghatározása mindenképpen fontos a figurális kompozíció rekonstruálása szempontjából. Kezdetől fogva feltételezhető, hogy ezen az oldalon nem volt egy ötödik figura. A legnagyobb ritkaságnak számít, ha egy *Sacra Conversazione*-ábrázolás több mint nyolc alakot vonultat fel, azonkívül Sanuto a következőképpen említi képünk témáját: „Madonna e alcuni Santi”, míg tíz szent esetében már bizonyára más kifejezést használt volna. Továbbá az a körülmény is, hogy a jobb oldalon ábrázolt harmadik figura egy nőalak (Szent Ilona) volt, arra enged következtetni, hogy a fején rózsakoszorút viselő női szent Szent Miklós balján ennek szimmetrikus párja volt. De mekkora volt a távolság a két egymás mellett ábrázolt figura között? Ha a jobb oldal feltételezett szimmetriájából próbálunk következtetni, ahol Ilona háromnegyed profilja közvetlenül a Domonkos-figura mögött jelenik meg, akkor azt kellene valószínűsítenünk, hogy az ennek megfelelő távolság a bal oldalon is egészen csekély lehetett. Ennek ellentmond Teniers metszete. Csakhogy ezúttal is az a körülmény int óvatosságra, hogy ugyanaz a töredék a Rothschild gyűjteménybeli galériaképen valamivel keskenyebb, mint a metszeten. Ugyanakkor viszont olyan arányokat mutat, amelyek pontosan megegyeznek a leltárban szereplő méretekkel.¹³ Még előbbre jutunk, ha figyelmesen megvizsgáljuk magukat a másolatokat. Mivel magyarázható a nőalak bal karjának tartása, mivel a nehéz drapéria, amelyet magához szorít? Itt valami nyilvánvalóan nincs rendjén. A galériamásolaton ez a bal kéz egy másfajta, nem kevésbé képtelen pózban még egy pálmaágat is tart. Ezekre az ellentmondásokra maradéktalan magyarázatot

¹³ A leltár a következőképpen adja meg a méreteket: „Hoch 7 1/2 Span vndt 2 Spann 7 Finger braith”. A 2-es szám nyilvánvalóan elírás, helyesen: 3.

kapunk, ha azt feltételezzük, hogy a nagy, lecsüngő drapéria nem más, mint Szent Miklós püspöki köpenyének egy része. Ezt a feltételezést az teszi bizonyossággá, hogy a pluviale brokátmintája folytatódik a valószínűtlen ruhadarabban, hogy a püspök jobb karja fölött húzódó nagy redő itt tovább követhető, és végül, hogy a kisméretű festett másolat tanúsága szerint az aranybrokát sárga színe a fennmaradt és az eltűnt töredéken megegyezett. Mármint ha a két töredék azonos léptékben készült reprodukcióit e megfigyelés értelmében összeillesztjük, akkor a Madonna jobbán látható négy figura azonnal meggyőző, természetesnek ható kompozícióba rendeződik. Tehát ami az eltűnt töredéken hamisnak bizonyult, az itt is későbbi kiegészítés, amelynek az volt a célja, hogy a részletnek képszerű hatást biztosítson. – A György-figura jóval nagyobb volt, mint a többi, mivel egészen az előtérben állt, míg amazok, amelyek a trónus térrétegéhez közelebb helyezkednek el, a nézőpont rendkívül mély pozíciója okán észrevehetően rövidülésben jelennek meg.

A kép jobb oldalán ábrázolt csoport elrendezésére nézve a kép szélének a középtengely által történő meghatározása mérvadó. A most már biztosra vehető szimmetria a balra és jobbra elhelyezkedő három-három figura elrendezésében, továbbá az a tény, hogy az enyészpont pontosan a trón szerkezetének középtengelyében van, kellőképpen bizonyítja, hogy az egész kép szimmetrikusan volt komponálva. (Körülbelül 236 cm széles volt.) Mármint ha az üresen maradt helyre jobb-oldalt, a György-figura léptékében, a kép szélétől azonos távolságra elhelyezzük Szent Sebestyén alakját, továbbá, ha Szent Ilona háromnegyed profilját kiegészítjük, akkor valóban teljesen szimmetrikus kompozíciót kapunk. Sebestyén fél alakját ki lehet egészíteni a Marescalco-féle másolat segítségével – amelyen ugyan az egyedi forma nem, a testtartás viszont hűen van megörökítve. A két klerikus szent megjelenésével kapcsolatban ugyancsak a szabad másolatokhoz folyamodhatunk felvilágosításért; ám mindkét esetben elsősorban a fennmaradt formák nyújtanak elég támpontot ahhoz, hogy a hiányzó helyeket hozzávetőleg meggyőzően ki tudjuk egészíteni.

A két csoport között üresen marad a Madonna trónját hordozó posztamens helye. Ennek az alapzatnak a tagolásáról semmi konkrétumot nem tudunk. Csak a trón többi formájából következtethetünk arra, hogy a lábpárnát tartó felső lap előreugró párkányban végződött, és ezen kívül feltételezhetjük, hogy az enyészpont – számításunk szerint a Madonna-töredék alatt negyven centivel – optikailag valamely architektonikus elemen, például az egyik lépcső peremén volt rögzítve. Elképzelhető, hogy az alapzat felső részét is egy keleti szőnyeg borította, amely a lábtartóról csüngött le. Arról a lehetőségről, hogy e posztamens előtt zenélő angyalok álltak volna, majd még később ejtünk szót.

Gondosan meg kell még vizsgálnunk azokat a momentumokat, amelyek lehetővé teszik, hogy az architektúra formáira következtethessünk. A trón mögött, melynek háttámláját egy felülről lecsüngő, majd a lábpárnáig aláhulló ibolyakék függöny borítja, egy második, szélesebb, zöld anyagból készült függöny lóg, mégpedig némi távolságra az elsőől, ugyanis amaz ennek egész bal oldalát árnyékba borítja. Ez a függöny oldalt az első férfialakok feje mögé nyúlik, és a töredékeken csak egy-egy keskeny csíkot enged látni az architektúrából, egy falból, amely a kép síkjával

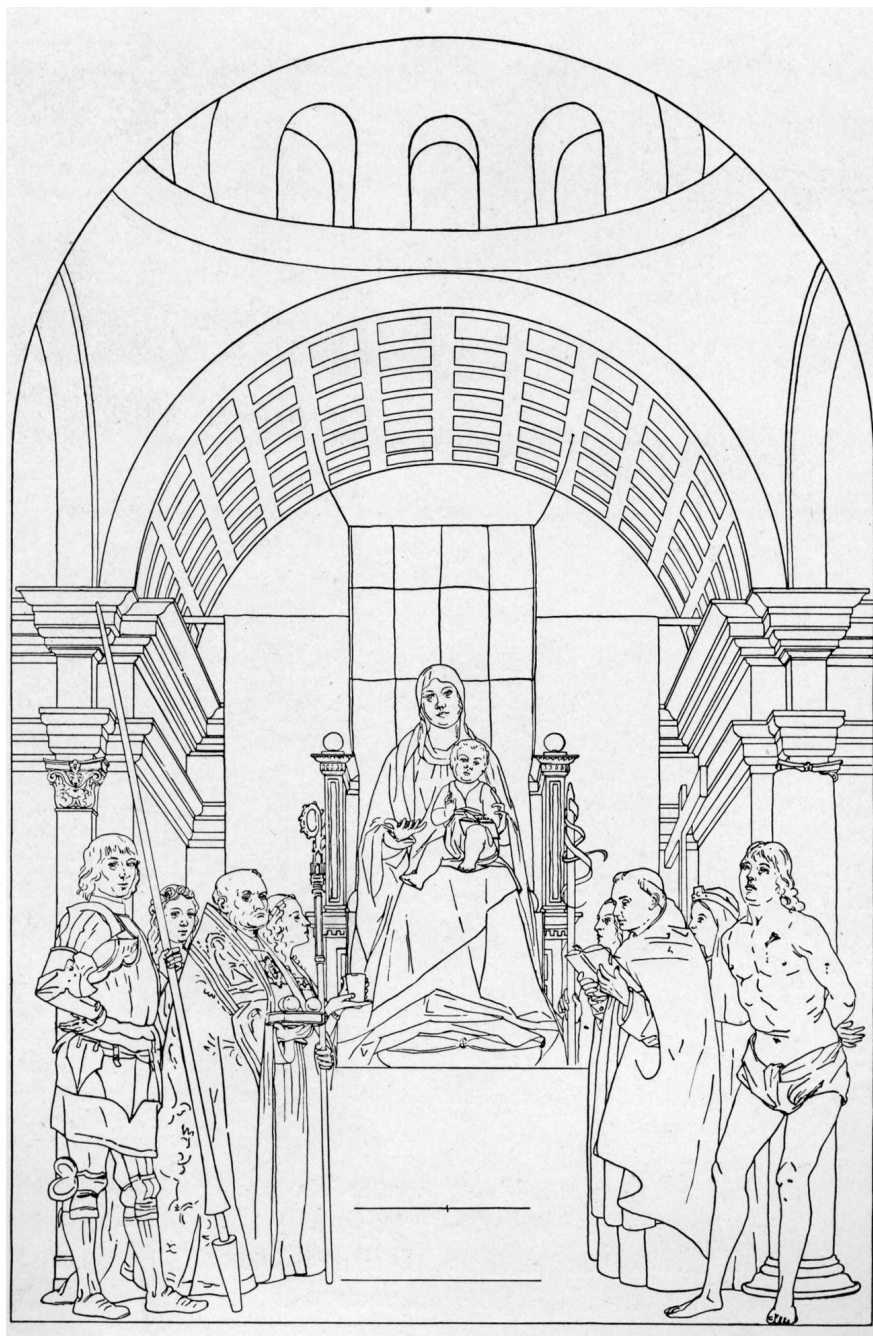
párhuzamosan fut, és hátrafelé lezárja a teret. (A fal csíkjára baloldalt nem vet árnyékot a zöld függöny, ami csak azzal magyarázható, hogy jóval távolabb van.) További architektonikus formák szerepelnek a György-töredéken. Itt először balra látunk egy ugyancsak a képsíkkal párhuzamos falat, amely előtt egy keskeny pilaszter áll; ennek a pilaszternek sematikusan jelzett lábazati profilját felismerjük a metszet-másolaton.¹⁴ Az architektúra egy másik síkja, amely az előzőre (és a kép síkjára is) merőleges, a női alak mögött a mélybe vezet, és ott találkozik össze a töredékeken látható hátfallal. Alighanem azt feltételezhetjük, hogy a párkányprofil nem itt ért véget, mint ahogy a metszet mutatja, hanem tovább folytatódott; tudjuk, hogy a töredéken éppen ezen a helyen egy nagyobb betoldott rész volt, amelyet tetszőlegesen festhettek ki; ahelyett, hogy egy formát átmetszettek volna, ami mindig a töredékesség hatását kelti, egyszerűen ráfestettek. A párkányprofil maga is tartozhatott akár egy lezáró falpárkányhoz, de akár egy három részből álló főpárkány alsó eleméhez. Magunk az utóbbi lehetőséget tartjuk valószínűnek, mivel a pilaszter csak akkor kap értelmet, ha a falnak felül van folytatása. Ha egy ilyen főpárkányt tetelezünk a homlokkal fölött is, akkor az olyan magasságba kerül, hogy közte és a töredék felső széle között még marad hely egy, a pilasztert lezáró finom kora reneszánsz oszlopfőnek. A pilaszter elhelyezése is arra enged következtetni, hogy a – természetesen golyvázott – főpárkány ezen a helyen egy ívet hordozott. A Madonna trónját magába foglaló derékszögű tér felső lezárásaképpen csak egy dongaboltozat jöhet számításba, amely a kor szokása szerint valószínűleg kazettás volt. Ezzel megkapjuk a két függöny hiányzó részeinek lehetséges magasságát; Antonello szigorúan tektonikus felfogását figyelembe véve ugyanis aligha képzelhető el, hogy két ilyen lecsüngő formát egyszerűen középen átmetszett, és rögzítésük módját semmilyen módon ne jelezte volna. – Az aztán még egy további kérdés, melynek megválaszolásához a mű általunk ismert részén magán egyáltalán nem található semmiféle támpont, hogy ugyanis a kép vajon felül közvetlenül a dongaboltozat fölött egyenesen volt-e lezárva, vagy esetleg a tér boltozásának még egy része látható volt a dongaboltozattal fedett kórusfülke, tehát a négyezet előtt. Az utóbbi esetben – lett legyen ez a boltozat akár keresztboltozat, akár kupola – a kép felső lezárása valószínűsíthetően inkább félkör formájú volt, máskülönben az architektonikus tömegek viszonylagos súlya túl nagy lehetett, és túlságosan megterhelte volna a figurális kompozíciót.

Eljött a pillanat, amikor a velencei quattrocento utolsó negyedéből való hasonló kompozíciójú *Santa Conversazione*-ábrázolások vizsgálata eredményeink alátámasztására, tisztázására és talán még kiegészítésére is szolgálhat. Egyetlen ilyen ábrázolás sem

¹⁴ A Rothschild-gyűjteményben található galériaábrázolás kisméretű festett másolatán ezek a bázisvonalak nem vízszintesen futnak, hanem enyhén ferdén jobbra fölfelé, úgyhogy olyan benyomás alakulhat ki bennünk, mintha a bázis merőleges lenne a képsíkra. Ennek viszont ellentmond ezen a másolaton is a fenti falsík megvilágítása. A ferde síkok tehát a másoló figyelmetlenségéből elkövetett hibái, mint ahogy effélék a Teniers-féle galériaábrázolásoknak tulajdonképpen szinte minden kis képén előfordulnak.

korábbi, mint a mi táblánk, és figurális szempontból mindegyiken megállapítható valamiféle hasonlóság, ezért itt nagyjából már említettük is őket. Időrendben az első Giovanni Bellini három, 1480 körüli kompozíciója: a *San Giovanni e Paolo* elégett oltárképe, egy második, egyetlen forrásban sem említett, eltűnt mű, melynek másolatát D. v. Hadeln azonosította Mocetto egyik metszetén¹⁵ – itt a Madonna egyértelműen a bécsi figurát idézi! – és a *San Giobbe-oltár*. Ezek után következnek: Alvise Vivarini két berlini táblája (1484 körül, illetve 1500 körül); Bartolommeo Montagna oltárképe a vicenzai San Bartolommeo- és a San Michele-templomból (Vicenza, Museo Civico, 1490 körül; Milánó, Brera, 1499-re datálva); Cima da Conegliano egy sor *Santa Conversazione*-ábrázolása, melyek közül a legkorábbi a coneglianoi dómban található (1493-ra datálva). Későbbi művek közül csak a formaadás szempontjából Marescalco különösen Antonellóra emlékeztető képei (Vicenza, Museo Civico, 1502-re datálva), továbbá még Fogolino (Hága, Mauritshuis), valamint Lotto (1506-ra datált) többször is felmerült ifjúkori műve említendő a Santa Cristina del Teveronéból. Ezt a listát még igencsak lehetne szaporítani olyan, hasonló formai felépítésű képekkel, melyeknek középpontjában a Madonna helyén egy szent alakja szerepel. – Közös ezekben a kompozíciókban: a (többé vagy kevésbé) mélyen fekvő nézőpont, melyből adódóan a talajból keveset látni és a legelöl ábrázolt figurák egészen a kép szélén állnak; aztán a Madonna trónjának megemelése, amely összhangban van a képarchitektúra domináns magassági dimenziójával, végül ennek az architektúrának világos lehatárolása, mind oldalt, mind felfelé. Minthogy e sajátosságok közül az első kettő érvényes a mi táblánkra, a harmadikkal kapcsolatban is ezt feltételezhetjük, ennél fogva arra következtethetünk, hogy, akárcsak a felsorolt összes későbbi példáról, képünkről sem hiányzott valamiféle utalás arra, milyen lehetett az ülő tér felső lezárása. Különben is a kompozíciót tekintve a képarchitektúra kialakításában mutatkozó sokféleségük ellenére minden későbbi táblának igen szoros a kapcsolata a legkorábbival. Világosan felismerhető ugyanis, hogy néhány, egymással rokonságban levő képtípus variánsaival van dolgunk, és ezeknek egyikét Antonello műve testesíti meg. Ha a téglalap alaprajzú kórust egy félkör (vagy fél ovális) alakú apszissal helyettesítjük, akkor máris a szemünk előtt van a második irányadó forma, ha pedig teljesen elhagyjuk, és csak a négyezetet tartjuk meg, akkor megkapjuk a harmadik formát. Biztosan nem véletlen, hogy a két utóbbi típus legkorábbi példái Giovanni Bellinitől származnak (*San Giobbe-oltár*, a *San Giovanni e Paolo oltára*). Az architektonikus formanyelvben magától értetődően fokozatosan azonosíthatók az érett reneszánsz építőművészet kialakulásának egymást követő fázisai. – Ugyanazt a festményünk kapcsán rekonstruált felépítést mutatja Cima coneglianoi dómképe, azzal az egyetlen különbséggel, hogy ezen a hátfal elmaradt. (Egyébként Antonello merev formái Cimánál már valamelyest szelídítve jelennek meg: olyan keskeny falpilaszt, amilyennel ezen találkozunk, még Cima 1489-re datált, a vicenzai Museo Civicóban őrzött festményén találunk.) Rekonstrukciós vázlatunkhoz a coneglianoi dóm képén szereplő kupolaformát választottuk. (2. kép) Ezen jól

¹⁵ Detlev von Hadeln: Ein verschollenes Altarbild des Giovanni Bellini. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 45. 1924. 206. skk.



Rekonstrukciós rajz Antonello da Messina San Cassiano oltárához (1475–1476 körül. Olaj, fa. 115 x 65 cm. Bécs, Kunsthistorisches Museum)

megfigyelhető az olyan kerek sztereometrikus formák iránti vonzalom, amelyről Antonello csaknem minden fennmaradt alkotása árulkodik.

A velencei quattrocento legtöbb ilyen *Santa Conversazione*-ábrázolásán, mégpedig mindazokon, amelyek erősebb közvetlen rokonságot mutatnak Antonello főművével, a Madonna trónjának alapzata előtt éneklő vagy zenélő angyalok láthatók, ami fölöttébb valószínűvé teszi, hogy ezek a figurák a mintáról sem hiányoztak; az a nagy lyuk, amely rekonstrukciós rajzunkon tátong, ugyancsak egyértelműen erre utal. Kifejezetten Antonellóhoz köthető típusokat sem nehéz felfedeznünk a későbbi mű e puttófigurái között, melyeket F. J. Mather már az előljáróban említett vizsgálatában kategorizált. Ezek azonban legfeljebb a fantáziának lehetnek támpontjai; Antonello képére vonatkozóan e tekintetben biztos támpont nem várható.

A *San Cassiano oltártáblájának* képi felépítése Antonello életművén belül is valami alapvetően újat jelent. Nem azért, mert ez az egyetlen nagyobb méretű sokalakos ábrázolás, amelyet ismerünk tőle. Az időrendben közvetlenül ezt megelőző művei olyan megformálásról tanúskodnak, hogy – az újítást magyarázandó – azt kell feltételeznünk, hogy a művészen mélyreható változás ment végbe. Az 1473-ban készült messinai oltár még polyptichon és az egy évvel a *Pala di San Cassiano* előtt Antonellótól megrendelt *Angyali üdvözlés*, amely a siracusai Palazzolo Acreidébe készült, valamint az 1475-re datált antwerpeni *Keresztrefeszítés*, legalábbis térfelfogás szempontjából teljességgel németalföldi minták felé tájékozódik. Antonello legnagyobb alkotásának előtörténete kívül esik saját oeuvre-jén.

Idézzük fel egy rövid áttekintésben, hogy milyenek voltak a quattrocento *Santa Conversazione*-ábrázolásai 1475 előtt. Miután a gótika a korai trecentóban egységes Maestà-kompozíciót részekre bontotta, egy teljes századon keresztül csak kivételként találni olyan táblákat, amelyeken a Madonna – arany háttér előtt és mindenfajta természetes térösszefüggés érzékeltetése nélkül – segédkező szentekkel jelenik meg. Csak a lágy stílus késői fázisában jön létre a csoport tömegszerű egysége, azonban anélkül, hogy eleinte a térbeli elrendezésben háttérbe szorítaná a trecento uralmát (Bicci di Lorenzo, *San Niccoló* Firenzében, 1425). A döntő újítást Fra Angelico hozza; ő teremti meg azt a kompozíciótípust, amely a század második harmadában az egész itáliai festészetet uralja. Erre a típusra mindenekelőtt a tér egészének olyan architektonikus kialakítása jellemző, amelyben a Madonna néhány lapos lépcsővel a talaj fölé emelt trónjának helye egyértelműen rögzített; ugyanakkor a figurák elrendezése lazább, az alakok különböző mélységrétegekben állnak, így a takarások és rövidülések révén komplex térbeli képet adnak. A tér maga még nincs minden oldalról lezárva. Minthogy a nézőpont magasan, általában a Madonna fejével egy magasságban van, meglehetősen sok látszik a talajból, míg fölfelé és a két oldalra csak a keret adja a lezárást. Érdekes ennek az új képfajtának a fejlődése magának Fra Angelicónak a műveiben; ezt a művész különböző életszakaszaiból vett három példával illusztrálhatjuk, e műveket ma a Museo di San Marco őrzi.¹⁶ Az első képen

¹⁶ Vö. az illusztrációkat: Frida Schottmüller: *Fra Angelico da Fiesole*. 2. neuarb. Aufl. Stuttgart, 1924. (Klassiker der Kunst und Gesamtausgaben, 18.) 56., 116., 172.

az építészeti formák trecento-szerűek, a trón a centrális főmotívum, amely meghatározza a térbeli viszonyokat. A másodikon a Madonna trónja a háttérbe szorul, és egy concha fülke formájában a hátfal architektonikus részévé válik, amely immár tiszta kora reneszánsz formákat mutat. A figurák perspektivikus sorokban állnak a Madonna oldalán, trónjának lépcsője előtt. Hasonló felépítést mutat a harmadik kép is, itt azonban a művész mindent latba vetett a térértékek fokozása érdekében. Az architektúra magasabb lett, a korai kép nagy téglalapját tiszta négyzetforma váltja fel. A fülke azáltal, hogy félkúpulája az erőteljesen plasztikus tagolású hátfal párkányzata fölött van, olyan templomi apszisra emlékeztet, amely az ülő Madonnának és két mögötte álló angyalnak koronázó, térbeli háttérteret teremt. A téralakítás eszköze még itt is lépcsőzetes elrendezés: a fülkét egy, teljes szélességében kifeszített függöny választja el a Madonna-csoporttól, maga az architektúra egy táj előtt helyezkedik el, amelyre a félkúpola mellett mindkét oldalon kilátás nyílik.

Fra Angelico követői és fiatalabb kortársai semmilyen lényegi változtatást nem hajtottak végre az általa megteremtett képtípuson. Kompozíció szempontjából még Domenico Venezianónak az Uffiziben őrzött híres műve is csupán gazdagabb variánsa az utolsóként vizsgált táblának. Ez utóbbi művész teljesen zárt térbe helyezi ugyan a Madonna trónját, amennyiben egy olyan, a képsíkkal párhuzamos oszlopcsarnok középső boltszakasza alá állítja, melynek ívei a kép felső széléig érnek, a pillantást pedig egy második, dús fülkedekorációval ellátott fedetlen kerti csarnokra irányítja, a szentek azonban még mindig e zárt építmény előtt állnak. Aki aztán meghonosítja ennek a képtípusnak az új változatát, az jellemző módon nem festő, hanem szobrász. Donatellónak a padovai Santóban levő főoltárán fordul elő elsőként, hogy a Madonna és a szentek alakját mint együttest veszi körül egységes architektúra.¹⁷ Ismeretes, hogy ebből a műből vezethető le Mantegna veronai *San Zeno-oltárképe*: ez Donatello elgondolásának a festészetbe való átültetését jelenti. Csak az magától értetődő ebben, hogy Mantegna, a quattrocento festők törekvéseinek szellemében megduplázza Donatello valóságos architektúrájának mélységét, és a figurákat az így nyert perisztül udvarba, perspektivikus sorokban helyezi el, így azok a Santa Conversazione ábrázolásban elsőként alkalmazott mély nézőpont révén maguk is hozzájárulnak a térhatás erőteljes fokozásához, ami viszont némileg eltereli a figyelmet e képtípus egyházi-reprezentatív rendeltetéséről. Talán ez az oka annak, hogy a mű közvetlen hatása csekély volt; Velence konzervatív művészeti ízlésének semmiképp sem felelt meg. Itt minden újdonság csak néhány lustrummal később jelenik meg, itáliai földön itt él a legtovább a gótikus polyptichon. Antonio Vivarini és Giovanni d'Alemagna 1446-os nagy oltárképe – jóllehet tisztán gótikus építészeti formákat mutat – a maga egységes térszervezésével megfelel ugyan a *Santa Conversazione* első, Fra Angelico által megteremtett típusának, de eredetileg még mindig keretszegélyekkel volt három részre tagolva, Bartolommeo Vivarini 1469-ből való nápolyi táblája pedig, amelyen Velencében először jelenik meg szabadon a térbe

¹⁷ Vö. Detlev von Hadeln: Ein Rekonstruktionsversuch des Hochaltars Donatellos im Santo zu Padua. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 30. 1909. 35. skk.

állítva a szentek csoportja, teljesen lemond az építészeti keretről, és a régi *Rosenhag* (Madonna a rózsalugasban) típust képviseli.

Mantegna újításánál látványosabb hatású volt a firenzei képtípus közép-itáliai továbbfejlesztése. Domenico Veneziano egykori segédje, Piero della Francesca a Brerában őrzött késői művén a *Santa Conversazione* ábrázolásához is a monumentális templomi tér formájában találja meg a minden oldalról zárt képarchitektúrát. A concha még ott van, de nem háttér-funkciót tölt be, nem a Madonna trónjának koronázó keretét adja, hanem egy öblös, boltozattal fedett kórus mélyített hátfala, amelyben és amely előtt a szentek csoportja áll. Itt az a lényeges, hogy a képen még a négyzet boltszakaszának falíve is látszik – figyeljük csak meg az elülső tartóelemek előreugró párkánysarkait –, és ezzel ad támpontot a fantáziának, hogy a tér elülső részének felső lezárását is kiegészíthesse. Így olyan nyugodt festői képi egység jön létre, amely reprezentatív-monumentális dimenzióját tekintve messze túlszárnyalja Mantegna művét.

Piero táblájának pontos keletkezési ideje nem ismert, de külső körülmények és stílári megfontolások alapján legkésőbb a hetvenes évek első felére tehető. Az is lehetséges, hogy már megelőzte a művésznak egy másik hasonló invenciója. A *Santa Conversazione*-ábrázolás e megoldása ugyanis teljességgel természetes alkalmazását jelenti azoknak az újításoknak, amelyek a festői perspektíva legnagyobb mesterének quattrocento-beli alkotásait kezdettől fogva jellemzik. Mindenesetre az biztos, hogy ennek a velencei festészetben a 15. század utolsó negyedében dominánssá vált Madonna-oltárkép típusnak a megjelenése efféle előzmények nélkül nem magyarázható. Ami a velencei oltártípuson még Pieróhoz képest is új, az a Mantegnát idéző mély tér és a trón megemlése (amely előtt többnyire ott vannak Mantegna zenélő angyalai), ezek a jellegzetességek pedig már a velencei földön keletkezett legkorábbi példán, Antonello da Messina egykor ünnepelt tábláján megtalálhatók. Antonello viszont – ahogy azt Roberto Longhi zseniálisan és meggyőzően kifejtette¹⁸ – szellemi rokona volt a nagy umbriainak, és amikor Északra utazott, feltehetőleg újból érintkezésbe került a művészetével. Azonkívül – amit könnyebb volna bizonyítani – velencei korszakában Mantegna műveit is tanulmányozhatta. Így aztán nem az lehet-e a legvalószínűbb, hogy a két legfontosabb előzmény harmonikus szintézisét és eredeti továbbfejlesztését jelentő új megoldással ő maga ajándékozta meg a velencei művészetet?

Schulcz Katalin fordítása

¹⁸ Roberto Longhi, Piero della Francesca e lo sviluppo della pittura veneziana. *L'Arte*, 17. 1914. 198. skk., 241. skk. Itt többek között a következő figyelemre méltó hely (218.): „E qui sia permesso anche a noi di piangere la perdita della pala di San Cassiano, che avrebbe risolto il problema storico. In essa, forse, una grande forma architettonica deliziate di colonne cilindriche, includeva un gruppo monumentale nel tutto e in ogni parte: e le sfere di Piero decoravano immobili lo spazio... In quella pala Antonello doveva in somma aver usato della stessa centralità prospettica organizzata per mezzo di vere e proprie architetture, che Piero aveva impiegato per intenti plastici e coloristici.”

Wilde János

GIORGIONE HÁROM FILOZÓFUS ÉS
TIZIANO CIGÁNY MADONNA CÍMŰ
FESTMÉNYÉNEK RÖNTGENFELVÉTELE¹

A képek átvilágításának néhány év leforgása alatt világszerte elterjedt módszerét eddig főleg a festményekkel kapcsolatos gyakorlati problémák felderítésében hasznosították. De bármilyen látványos előnyei vannak is más vizsgálati eljárásokhoz képest a hamisítások leleplezésében, a károsodások és átfestések megállapításában, ezek a funkciók csupán egyik felét fedik le alkalmazási lehetőségeinek. A művészettudomány számára jóval fontosabb másik fele még jószerével ismeretlen, a kutatás pedig végképp nem foglalkozott vele. A kép átvilágítása ugyanis a művek genezisébe enged betekintést, ezt a lehetőséget pedig csak az új eljárás nyitja meg számunkra. Hovatovább úgy látszik, mintha a kutatás, a laikus közönség fölöttébb élénk érdeklődésétől elvakítva, éppen a legfontosabbat tévesztette volna szem elől.

A velencei cinquecento korai időszakából vett két példánk megmutatja, hogy a képátvilágítás módszere milyen lehetőséget kínál a művészettörténetnek az említett szempontból.

Giorgione: *Három filozófus*. Előzetes megjegyzés: E mű minden szemlélőjének tisztában kell lennie azzal, hogy a festmény nem változatlan formában maradt ránk. A 17. században, Lipót Vilmos főherceg gyűjteményében a kép lényegesen nagyobb volt, mint ma. Az 1659-ben készült, meglehetősen megbízható leltár kerettel együtt a következő méreteket adja meg: 7 arasz magas, 8 arasz 8 1/2 ujj széles, ez annyi, mint 145,6 x 184 cm,² ma a kép mérete keret nélkül 121 x 141,5 cm. Ha az akkori keretszegélyek méretét a kép mostani magassága alapján számítjuk ki, akkor azt kapjuk, hogy a szélessége azóta valószínűleg tizennyolc centiméterrel csökkent. Az a másolat, amely az ismert Teniers-féle bécsi galéria-ábrázoláson maradt fenn, arányait tekintve pontosan megfelel az 1659-es leltárban feljegyzett méreteknél; tehát egykori formátuma – nagy, fekvő téglalap – két különböző forrás alapján megállapítható.³

¹ Johannes Wilde: Röntgenaufnahmen der „Drei Philosophen” Giorgiones und der „Zigeunermadonna” Tizians. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F. 6. 1932. 141–154.

² *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1. 1883. XCIV.: Nr. 128.

³ Troyen metszete a *Theatrum Pictorium*-ban, amely Teniers egy másik kisméretű másolata nyomán készült, a kompozíciót önkényesen bővíti a jobb oldalon. Ha ezt a bővítést lefedjük, akkor a metszet is pontosan ugyanazokat az arányokat mutatja.



Giorgione: A három filozófus (1507 körül. Olaj, vászon. 123,5 x 144,5 cm. Bécs, Kunsthistorisches Museum) részletének körvonalrajza a röntgenfelvétel nyomán

Ez a – jóllehet több szempontból is meglehetősen szabad – másolat tanúsítja, hogy a kép bal oldalából egy jelentős darab, a jobb oldalából pedig alul és felül keskenyebb sávok hiányoznak. Abból a tényből, hogy a kép a magasságából is vesztett valamennyit, az imént közölt számítás értelmében arra kell következtetnünk, hogy a szélességéből több mint tizennyolc centimétert vágtak le; ez pedig, amint a másolat mutatja, csaknem kizárólag a bal oldal rovására történt. Ha a kisméretű Teniers-féle másolat alapján képzeletben kiegészítjük a kompozíciót, lényegesen világosabbá és szellősebbé válik. Legalul egy további megemelt szint kiszélesíti az alakok bázisát, amelyet már jobbról sem szűkít le a keret. A sziklaformáció, amely egy mélyen bevájt barlangot rejt magában, csak így kap értelmet; helyreáll az

egyensúly a kép két fele között. – Egyébként a kép igen jó állapotban van. Nagyobb sérülések csak a középrésztől balra, a barlangnál, továbbá a jobb felső sarokban találhatók. Elszíneződés folytán a kép teljes bal fele, a lazúrrétegek eltávolítása következtében pedig a középső figura ruházatának vöröse veszített a fényéből (a köpeny eredeti színe rubinvörös volt).

A Giorgione *Három filozófusáról* készült röntgenfelvételek feltárják a kép egyes részeinek korábbi változatait, amelyek rendkívül világosan láthatók, így mód nyílt arra a kísérletre, hogy a kép változatlanul maradt részeivel együtt sematikus vázlatra rajzon rögzítsük, és az így kapott egészet összevegyük a jelenlegi állapottal. Ezzel kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy arra a kérdésre, vajon a változtatásokra fokozatosan, a képen végzett munka során került-e sor, vagy esetleg egy már lezárt kompozíció későbbi egységes átdolgozásával van-e dolgunk, a röntgenfelvételek közvetlenül nem tudnak felvilágosítást adni. A változtatások stílustörténeti vizsgálata mindazonáltal az utóbbi mellett látszik szólni, mint ahogy az a tény is, hogy a feltárt változatok nem vázlatos állapotban, hanem teljesen készre megfestve vannak előttünk.

A sziklafal kontúrja eredetileg élesebb volt. Itt, a bal oldalon is megjelentek a száraz ágak arabeszkjei, úgyhogy az előteret egy síkszerű kulisza zárta le, a kilátást pedig mintha egy kapuív foglalta volna keretbe. A háttér is egyszerűbb volt: egy domb elől, egy második mögötte. Az első dombon perspektivikus középpontként egy várkastély állt, sziluettje élesen rajzolódott ki az ég előtt. Az átdolgozáson a táj szabadabb és dúsabb; a zsenge fácska ellentétben áll a jobb oldalon látható terebélyes fatörzsekkel, és a tekintetet a mélységbe irányítja. A tájban a kép jobb oldalán is mutatkozik egy apró, ám döntő változtatás. Eredetileg a két álló figura mögött háttérként bozót terült szét; mögötte a fatörzs inkább szétválasztó, mintsem összekötő elemként hatott. Most ez a dús lombú fa alig látszik, és egy újonnan beiktatott hajlott fatörzs szolgál arra, hogy az öregember köpenyredőjének ugyancsak utóbb rákerült nagy átlóját folytassa és elvezesse a környezetbe. – Mielőtt az öregember alakját a bő köpeny burkolta volna be, formai szempontból a két álló figura közötti kapcsolat meglehetősen egyszerű volt. Együttesüknek bizonyos fokú monotonitást kölcsönözött, hogy a fej tiszta profilnézete kétszer fordul elő, ugyanazzal a felemelt tekintettel ismétlődik meg. A figurákon végrehajtott változtatások következtében egy tömör csoport jön létre, mégpedig az emberi arc fő nézeteinek klasszikus hármasságát felvonultatva: profil, szemből, háromnegyed profil.

Ha a röntgenfelvételek alapján a részleteket is megvizsgáljuk, akkor világossá válik, hogy a változtatások ugyanabba az irányba mutatnak. Az ülő ifjú fejének korábban teljesen más volt a formai karaktere.⁴ A nyak és az arc egyes plasztikus formái élesebben előreugrottak, a fül fedetlen volt, csakúgy a nyak. A csupasz, magas, összeráncolt homlok a feszült figyelem kifejezését kölcsönözte az arcnak. A

⁴ Ahogy a röntgenképen látjuk, a festő a horizont vonalát ezen a helyen korábban rögzítette, mint a fej kontúrját. Az itt és a (folyóírat) 125. képen látható világos csíkok a vakkeret szegélyétől származnak, a 129. és 130. képen látható sakktáblamintát a farács hozta létre.

hajból semmi nem látszott, a fejet egy elől feltűrt szélű magas szőrmesapka fedte. A kézen és a mérőszerszámokon kisebb pentimentók figyelhetők meg. Az átalakítás folytán nagyobb lett a fej össztömege, így kubusosabbnak hat. A haj lágy burka kerekdeddé teszi, immár finom átmenetekkel illeszkedik bele környezetébe. A profil elvesztette élességét, a kifejezés szelídebb, álmatagabb, az egész figura a klasszikus eszmény szellemében szép.

A középső figurán először a teljesen sötét arcszín tűnik fel, a fehér tökéletesen hiányzik belőle – ez bizonyítja, hogy Giorgione orientális figurát akart ábrázolni. A turbánból mindkét oldalon kiszabadultak egy kendő végei: ezek mozgalmas formát hoztak létre, amely versenyre kelt az egész alak nyugalmával és zártságával. A röntgenképen az öregember köpenye alatt rajzolódnak ki a ruhaujj redői a bal alsókaron, a köpeny tehát később lett ráfestve. A férfialak jobb kezét a teste elé tartotta, fölötte lehetett látni az öv egyik nagy csomóját. A csuklója fedetlen volt, ruhaujja egyszerű tölcser formában végződött. Csak akkor egészült ki a szegély hurokvonalával, amikor a kéztartása megváltozott, és a hüvelykujját beakasztotta az övbe. Ezeknek a változtatásoknak világos az értelmük, ugyanis statikussá teszik az alkar tartását, az egyes különálló részleteket egy átfogó forma váltja fel. A felsőruha eredetileg lényegesen rövidebb volt, az ülő alak vállmagasságában végződött, a szegélye, továbbá az öv és a gallér egymástól hozzátételezően azonos távolságra elhelyezett vízszintes tagolások voltak. A felsőruha meghosszabbításával és a lobogó fejkendő elhagyásával az alak egyszerűbb, monumentálisabb lett. A fej kontúrja most kerek, zárt forma, mindkét oldalán a fatörzsek fogják körül, amelyek közvetlen folytatásai a mellkas redőinek. Az arc sötét tónusa később kapott világosabb árnyalatot, és lett a környező színekhez igazítva.

A harmadik figurán eszközölt változtatások a legtanulságosabbak. Ennek az alaknak először egészen más volt a feje: éles profilban jelent meg, felemelt tekintettel, előreálló, nyírt szakállal. Fejére simuló, arcába hajló sapkát viselt, amely a fülét szabadon hagyta, a fejét homloka fölött sugár alakú diadém emelte ki. Nem teljesen világos, hogy e figura tekintete a mellé állóra vagy az égre irányult-e, mindenesetre a szerezsen keskeny vágású szeméből az öregemberre pillantott, miközben az most tűnődve egyenesen maga elé néz. Az öregember ruházatának részletei is bizonytalanok, csak annyi látszik biztosnak, hogy a nagy sárga köpeny későbbi fejlemény, és hogy a gallér eredetileg ívelt szabást mutatott, míg most a nagy keresztredők átlóihoz igazodik. Az egész alak soványabb volt, testtartásában a bő köpeny nélkül volt valami enyhén lebegő. A bal kezében úgy tartott egy körzött, akár egy tört, fogantyújával fölfelé, és még egy második eszközt is, amely már nem felismerhető. Az asztrológiai jeleket tartalmazó tábla eredetileg kissé más formájú volt. – Ebből az egzotikus figurából alakította ki Giorgione a ma látható klasszikus filozófus alakját. A szándék itt is a monumentális, az egyszerű, az általános-emberi irányába vezetett. A rideg részletek feloldódtak, a fölösleges járulékok elmaradtak, a pusztán illusztratív elemek a tisztán művészi céloknak estek áldozatul.

Mármost ha a kép egyes részein végrehajtott változtatásokat még egyszer, összefüggésükben vesszük szemügyre, akkor felismerjük, hogy azokat egy olyan, egységes

stílusra irányuló szándék határozza meg, amelyből egyértelműen magyarázhatóvá válnak. A lappangó kép olyan elemeket tartalmaz, amelyek egy régebbi, a quattrocento végére jellemző stílusfázisra utalnak – az öregember bizarr alakja például élénken emlékeztet Carpaccio figuráira –, míg a végleges változat minden ízében egy új velencei művészetszmény afféle előzetes alapító okirataként jelenik meg. A kompozíció fő vonásai mindazonáltal kezdettől fogva rögzítve voltak, és már jócskán túlmutattak a quattrocento megoldásain. Közük tartozik a talaj lépcsős kialakítása, ami egyértelműen rögzíti a figurák térbeli helyzetét, egyben bővítve megismétli a csoport alaprajzát, és a korábban tervezetthez képest csökkenti a méretkülönbségeket. Ilyen elem a figurák viszonya környezetükhöz, a szemlátomást esetleges tájkivágáshoz; a kép két felének, a tagolt jobb és a tömörszerű, tagolatlan bal oldalnak az egyensúlya (erre nézve lásd a második bekezdésben olvasható megjegyzést), ami a térben könnyedén balra billenti a kompozíciót. Az átdolgozás következtében ezek az alapgondolatok még egy további ponton is tisztázódnak. A kép középrészében megjelenő, quattrocento jellegű, ablakon át látható táj karaktere megszűnik, a várkastély éles kontúrú motívuma helyett a horizontot dombok lágyan hullámzó láncza zárja le. Az előtér felől a zsenge fácska teremt átmenetet, így a mélységretek éles szétválasztása kiegyenlítődik. Még döntőbb hatásúak az alakokon végrehajtott változtatások. A csoport egészének sziluettje eredetileg átlósan felfelé balról jobbra vezetett, majd a kép jobb felső sarkában levő bozót kulisszájában folytatódott. (E kulissza körvonalait a lobogó kendő és a magasba meredő fejdísz formái határozták meg.) Az ülő férfialak szőrmesapkája jelentette a legfontosabb átmenetet, úgyszólván híd szerepét töltötte be; a ruhák horizontális szegélyvonalai is lépcsőzetesen vezettek balról jobbra a magasba. A második változaton ez a háromszög szétválik, a fő kontúrral szemben egy hangsúlyozott átló húzódik jobbról alulról (az öregember köpenyredője, az újonnan beiktatott fatörzs a középső figura mellett jobbra), ezáltal a kép jobb felén egy olyan fekvő piramis jön létre, amely a csoport viszonylagos önállóságát eredményezi. Ezért kellett a szőrmesapkát, a lobogó kendőt és a magas diadémot elhagyni, illetve kerek lezáró formákkal helyettesíteni, és megváltoztatni a horizontális tagolási rendszert. A vertikális elrendezés helyébe a középső figura formai dominanciájának való alárendelés lép.

Ezek a módosítások és minden egyéb, már említett változtatás is egy alapvető fordulatból, a klasszika felé fordulásból magyarázható. De kitől származnak ezek a változtatások? Magától Giorgionétól, vagy egy fiatalabb művésztől? Eleve ki kell zárnunk, hogy lényegesen későbbiek lennének, mint az eredeti változat, mivel a röntgenkép a két réteg technikai jellegének teljes azonosságáról tanúskodik. Ezzel a tényállással kapcsolatban sokaknak bizonyára eszébe jut Marcantonio Michiel 1525-ből való feljegyzése, mely szerint a vászon festését Zorzo da Castelfranco kezdte el és Sebastiano Veneziano fejezte be.⁵ Vajon lehetett-e az átdolgozó a fiatal Sebastiano del Piombo? Erre a kérdésre bajosan lehetne igennel felelni, mert éppen azok a részek, amelyeken a legerőteljesebb változtatásokat hajtották végre, mutatják a leg-

⁵ *Der Anonimo Morelliano*. Text u. Übers. von Theodor Frimmel. Wien, 1896. 88.

nyilvánvalóbban Giorgione autentikus művekből ismert stílusát, amelyet a tanítvány – még hozzá már legkorábbi fennmaradt képein – éppolyan egyértelműen megváltoztat. A rétegek említett technikai rokonsága is a kezek különbsége ellen szól, jóllehet természetesen ebbe az irányba mutató negatív bizonyítékként Sebastiano igazolt ifjúkori műveinek röntgenfelvételeire is szükség volna. A viszonylag legkevesebb változtatást éppen az ülő férfialak mutatja, amely a szerzőt korábban olyannyira Sebastiano modorára emlékeztette, hogy úgy vélte, itt érheti tetten a tanítvány – Michiel által hangoztatott – közreműködését;⁶ sőt e figura csontos, erősen plasztikus jobb keze még súlyosabbnak és nagyobb hatott azáltal, hogy eredetileg a harmadik ujjat nem takarta el a második. A másfajta lép-téket és a figura plasztikus formaadását jobban lehetne azzal magyarázni, hogy Giorgione ezzel a perspektivikus rövidülés ellenében akart hatni, és így akarta szavatolni az alak kellő jelentőségét a hármas csoportban. Michiel állítását kénytelenek vagyunk kiiktatni a vitából.

Ismereteink révén, melyeket a kép átvilágításával szereztünk a *Három filozófus* egy korábbi változatáról, könnyebben eligazodhatunk Giorgione művészi fejlődésének folyamatában. Egy fordulópont kínál bepillantást ebbe a fejlődésbe. Az idős filozófus fejformájának végleges kialakítása szoros stílári rokonságot mutat az 1506-ra datált bécsi *Laurával*.⁷ Ennek a fejlődési foknak felel meg az egész alak monumentalizálása is a köpeny és a csuklya által. A többi alak, különösen a korábbi változatokon, elmarad mögötte, a Giovanelli gyűjteményben őrzött *Vihart* (ma a velencei Gallerie dell'Accademia tulajdona – a szerk.), illetve annak még sziluett-szerűen a táj elébe helyezett alakjait idézik emlékezetünkbe. Képünk feltehetőleg az 1506-ot közvetlenül megelőző években keletkezhetett; az összekötő elem, amely a *Viharhoz* kapcsolja, valószínűleg a csak másolatban fennmaradt *Páris megtalálása* lehet, amelyet Michiel kifejezetten korai műnek tekint.⁸ Ez a kompozíció a *Három filozófus* első változatával van a legszorosabb rokonságban. Csak a második változaton kerül túlsúlyba egy új klasszikus stílusirány, amelynek aztán első adekvát kifejezése a bécsi *Laura*.

Végül még felvethető az a kérdés, hogy az első változathoz adódik-e vajon újdonság az oly problematikus kép tárgyának értelmezése szempontjából. Annyi biztos,

⁶ *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 52. 1931, 98. skk.

⁷ Vö. J. Wilde: Ein unbeachtetes Werk Giorgiones. *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 52, 1931. 91. skk. – A képre vonatkozó itt idézett szakirodalmat szeretném kiegészíteni Roberto Longhi egyik tanulmányának (Cartella Tizianesca. *Vita Artistica*, 2. 1927. 220.: 2. jegyzet) a következő, általam figyelmen kívül hagyott helyével: „Questo gruppo di opere (azokról a művekről van szó, amelyeket Giorgione fejlődésében Longhi az 1505 körüli időszakra tesz), col quale va forse posto in relazione anche il sottilissimo busto di 'Laura' ascritto in Vienna prima al Romanino, poi al Boccaccino...” (A műveknek ez a csoportja talán kapcsolatban van Laura finom mellképével, amit Bécsben előbb Romaninónak, majd Boccaccinónak tulajdonítottak...)

⁸ Teniers „Pasticcio”-jának e festmény nyomán készített másolata Martin Conway-nál, *Giorgione – a new study of his art as a landscape painter*. London, 1929. 2. tábla.

hogy a középső figurát a festő kezdettől fogva szerecsenként fogta fel, és hogy a jobb oldali szomszédját is keleti figuraként jellemezte; továbbá az ifjú szőrmesapkája is idegenszerűen hat. Ez a Christian Mecheltől (1783) származó elnevezés – *A három napkeleti bölcs* – mellett látszik szólni. Az egyik bibliai történethez kapcsolódó legenda, amelyet Séth apokrif könyve tartalmaz, és amely különböző feldolgozásokban széles körben elterjedt,⁹ a három bölcsét mágusnak, egy vallási közösség tagjának nevezi, akik „in principio Orientis juxta Oceanum” mint „amatores mysteriorum coelestium [...] in silentio et voce tacita Deum glorificabant”.¹⁰ A három napkeleti bölcs, a jövendölés tudatában várta az új király születését hirdető csillag eljövételét, éveken át estéről estére egy fákkal és forrásokkal borított, szikla-barlangot is magában rejtő magas hegyen, amíg egy napon reményük beteljesedett. A három mágus – varázslóknak, filozófusoknak, csillagász matematikusoknak is nevezték őket –, aki a hegyen a csillag érkezését várta, valószínűleg ez a képzőművészettől sem idegen téma¹¹ szolgál Giorgione kompozíciójának alapjául is. A téma ábrázolása, ahogy a régebbi művészetben, képünk első változatán illusztratív, a legendára magyarázó attribútumok utalnak. A végleges változaton a három alak, a legenda mélyebb értelmezésben jelenik meg, a három életkor, egyúttal a „vita contemplativa” három tipikus formájának képviselőjeként: az ifjú kutatón, a férfi töprengve, az aggastyán tanítón. A téma tehát szintén fordulatot jelent az általános emberi felé, a klasszika szellemében.

Tiziano *Cigány Madonnája*. Előzetes megjegyzés: a mű méretét tekintve teljesen változatlanul maradt fenn. A röntgenkép azt mutatja, hogy a festmény eredeti széle minden oldalán 1–1,8 cm-rel távolabb került a fatábla szélétől. Az üres csíkokat később festették hozzá, ezeket a jelenlegi keret felül és alul nem teljesen fedi el. Az eredeti festmény pontos mérete: 63,4 x 81,8 cm. Az állapota sem olyan rossz, mint amilyennek olykor feltűntetik. Kisebb sérülések itt-ott szórványosan a kép egész felületén találhatók ugyan, nagyobbak azonban csak a bal alsó sarkában. Viszonylag csekély károsodások miatt a barokk korban az eget teljesen átfestették. A köpeny kékje elszíneződött, és látható rajta néhány durva retus, a Madonna arcáról és nyakáról részben eltávolították a lazúrozást. Néhány helyen átláthatatlan lett a firnisz.

A röntgenfelvételek a *Cigány Madonna* esetében is egy olyan korábbi állapotot tárnak fel, amelytől a végleges változat mind formai, mind stílári szempontról jelentősen eltér. A tájékozódást ismét az első koncepcióról készült sematikus vázlatrajzzal próbáljuk megkönnyíteni. Noha a köpeny körvonalának tiszta ornamense már itt uralta a kompozíciót, a két fej nem volt bevonva ebbe a sziluettbe. Megőrizték viszonylagos önállóságukat, amelyet még tovább fokozott az a körülmény is, hogy elfordultak egymástól. Ebből egy tartalmi vonatkozású különbség adódik. A Madon-

⁹ Vö. Hugo Kehr: *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*. Leipzig, 1909. I.: 19. skk.

¹⁰ „A Kelet kezdetén, az Óceán közelében”, mint „az égi misztériumok szeretői ... csendben, halk szóval dicsérik Istent.”

¹¹ Vö. Kehr i. h., II.: 24 sk., 244; ezen kívül például a háttérben bal oldalon látható jelenet Gentile da Fabriano *A királyok imádása* és G. F. Caroto Nr. 3392 jelzetű, az Uffizi képtárban őrzött képén.

na enyhén lefelé irányuló tekintettel, meghatározatlan irányba, balra nézett. A gyermek arca a néző felé fordult; noha a fedő rétegeken keresztül már csak nehezen kivehető a szeme, de annyi látható, hogy előre néz, ami a figura egész testtartásából is következik.

Jellemző különbségeket mutatnak a mozgásmotívumok is. A Madonna kinyújtott ujjú jobb kezét könnyedén a teste elé tartotta – itt még nem fogta a köpeny csomóját –, a csuklót, melyet egy redő részben takart, még nem foglalta világos, plasztikusan szemléltető keretbe a köpeny ujjának fehér szegélye. (E kézen hasonló átalakítás történt, mint amelyet Giorgione hajtott végre a szerezsen jobb kezén.) A Madonna köpeny fedte bal keze a gyermek vállán nyugodott, akkor még nem volt meg anya és gyermek kezének szép összjátéka. Tisztázatlan, hogy milyen lehetett a gyermek Jézus kezének eredeti helyzete; valószínűleg a maihoz hasonló, csak a jobb kar a testhez simul. A gyermek álló motívuma ugyanolyan volt, de még némi merevség jellemezte. A változtatások eredményeképpen következetesen érvényesül a kontraposzt, a fej megnagyobbítása által az egész test súlyosabbnak, masszívabbnak hat.

Az első változaton a redőkezelés stílusa némiképp előnyben részesíti a szép, mozgalmas részletmotívumokat, melyektől az összkép dúsabbnak, ugyanakkor játékosabbnak, nyugtalanabbnak is hat. Ezek a motívumok aztán a háttérbe szorultak, vagy nyugodtabbakkal váltották fel őket. A Madonna tarkóját finom fátyol fogta körül, amely a nyakszirtjén volt megkötve, a vége keresztben a melle fölé ért, majd finom törésekben beleveszett a ruhaszegély redőibe. A köpeny a kép közepén eredetileg jobban kidudorodott, és erősebben tagolták a redők. A gyermek testére duplán tekeredett rá a fehér lepel, amelynek az egyik vége a bal comb fölé került, majd a lábai között húzódott át, és az egyik csücske ismét előbukkant a jobb lábfeje mellett. A kép mai állapotán a lepel a test mögött van megkötve, és a függőlegesen lecsüngő vége baloldalt szoborszerű támaszt ad az egész figurának.

Ezen a képen is a fejeket változtatták meg a leghatározottabban. A Madonna arca, amely korábban kissé erőteljesebben fordult balra, lényegesen finomabb, a sima fejtető pedig magasabb volt. Baloldalt, a fátyol szorításából kiszabadulva, néhány hajtincs csüng le. A Madonna szája, orra és szeme is kisebb volt, a szemöldöke nem ilyen magasán húzódott. A változtatások következtében egy másfajta, szinte geometrikus tisztaságú összforma, egy ellipszis jött létre, amelyet az új fátyol egyszerű íve monumentálisan fog össze. Az egyes formák erőteljesebbek és a junói nőideál jegyében szélesebbek. A gyermekfej hagyományos, még alig tizianói formája teljesen megszűnik; a festő nem azonnal talált rá az új formára – a röntgenképen egy köztes stádiumot is látni, amelyen a fej még kisebb és kevésbé fordul balra, mint utóbb.

Így a *Cigány Madonna* esetében is egy olyan első változatról beszélhetünk, amely stílustörténeti szempontból régebbi elemeket tartalmaz, és közelebb áll Tiziano példaképeihez, Giovanni Bellinihez és Giorgionéhoz, mint a befejezett mű. Határozottan Bellinire emlékeztet a gyermek alakja. Ez új fogódzót nyújt a *Cigány Madonna* és Bellini Detroitban őrzött¹² 1509-es *Madonna a gyermekkel* című képe

¹² Eugene von Rothschild *Belvedere*, 11. 1932. 110.

között fennálló nemrég megállapított kapcsolatnak, és valószínűsíti a kép 1510-re datálását.¹³ Az első változat minden más eltérő eleme Giorgione műveiből vezethető le. A Madonna feje, magas homloka az összefogott fátýollal, melynek végződése a mell alatt a köpenyben vész el, a bécsi *Laurára* utal. Tiziano művei közül a Fondaco freskótöredékein látható ábrázolásokhoz áll a legközelebb. A redőmotívumok Giorgione különböző képeivel bizonyíthatók, így különösen a gyermek lába köré csavart kendő a Fondaco freskók egyik figurájával és a Louvre-ban őrzött *Concert champêtre* című festményen a kútnál ábrázolt nőalakkal. A test ilyesfajta spirálszerű körbetekerése a lágyan burkoló formával Giorgione azon törekvéséből fakad, hogy a tárgyakat a levegős térrel való kapcsolatukban úgy ábrázolja, hogy körbevezeti körülöttük a tekintetet, míg Tiziano kezdetől fogva a formáknak a síkban való nyugodt kiterjedését és szoborszerű szilárdságát igyekszik elérni. A *Cigány Madonna* első változatán végrehajtott javításai a tanítvány módjára átvett elemek kiiktatását és a legsajátabb stíluselvek áttörését jelentik; ezeknek ismerete betekintést ad Tiziano művészetakarásába (Kunstwollen). Olybá tűnik, hogy ebben a korai időszakban a mesterre az alkotás folyamatszerűsége jellemző, mert a néhány évvel később keletkezett *Cseresznyés Madonna* esetében is – új szinten – az alapkoncepción eszközölt hasonló korrektúrákat lehetett megállapítani.¹⁴ Ez a jelenség maga, ahogy Giorgionénál is tapasztaltuk, rávilágít annak az átmeneti időszaknak a viszonyaira, amelyben megszületik egy új stílus.

A két bemutatott példából láthatjuk, hogy a képátvilágítás, azzal, hogy betekintést ad a művek keletkezéstörténetébe, egyszersmind művészettörténeti anyagunkat is bővíti. Az új eljárásnak hasonlóképpen lényeges további előnye, hogy segítségével a festmény technikai struktúráját minden eddigénél átfogóbban és világosabban lehet feltárni. A jövőben a technikát mintegy a stílus akarásának (Stilwollen) függvényeként foghatjuk fel és értelmezhetjük. Hálás feladat volna a velencei cinquecentóból vett példákhoz kapcsolódóan mindjárt megmutatni a fejlődés fő fázisait és e fázisokon belül az egyes kiemelkedő művészeknek a technikai megoldásokban és kézjegyükben megnyilvánuló jellemző módszereit. Ezúttal erről le kell mondanunk. De azoknak az olvasóknak, akik érdeklődnek az efféle kérdések iránt, talán már az itt közölt röntgenfelvételek is bizonyíthatják állításunkat.

Schulcz Katalin fordítása

¹³ A közkeletű datálással szemben, amely a kép keletkezését a 16. század első éveire teszi, a Gemäldegalerie 1928-as katalógusában indítványoztam első ízben az 1508 – 1510 körüli időszakot.

¹⁴ Eugene von Rothschild: Tizians „Kirschenmadonna”. *Belvedere*, 11. 1932. 107. skk.

Wilde János

MICHELANGELO ÉS LEONARDO¹

Mivel úgy volt, hogy egy *post festum* megemlékezést tartunk Leonardo születésnapjáról, a témát is e szerint jelöltük ki: „Michelangelo és Leonardo”. De nem a nagy emberről fogok beszélni. Ehelyett a mester nagyságát tükröző egyik történelmi jelenséget szeretném megvizsgálni a következő kérdésfeltevéssel: Mennyit köszönhetett nagy elődje példájának Michelangelo, akit a sors arra rendelt, hogy a késő cinquecento művészetét alapvetően meghatározza? A történész a *piori* hajlik rá, hogy úgy vélje, jogos ez a kérdés, és elegendő anyag van a megválaszolására; ugyanakkor óvatosságra intheti a tény, hogy ez esetben egyetlen kortárs sem gondolt arra, hogy az idősebb művész hatással lett volna a fiatalabbra. Michelangelo világa annyira újnak látszott, olyan szuggesztív erővel hatott rájuk, hogy elfeledtette a közelmúltat. Csak egyetlen idevonatkozó tanúságtételt említek: X. Leó pápa Sebastiano festőnek tett megjegyzését Raffaello halála után: „Nézzé csak Raffaellót: amint meglátta Michelangelo munkáit, felhagyott Perugino modorával és az övét utánozta, amilyen hüen csak tudta.” Majd hozzátette: „És akik csak ma dolgoztok, mind tőle tanultatok.” Egyetlen szót sem ejtett Leonardóról. A (művészet)történész Vasari egyik legnagyobb teljesítménye, hogy helyesbítette ezt a nézetet, amikor bámulatos pontossággal meghatározta Leonardo helyét a történelemben. De magának Vasarinak sem jutott eszébe feltenni az általunk felvetett kérdést, s elődje, a Codex Magliabecchianus jegyzeteinek névtelen összeállítója Baccio Bandinelli tekintélyére hivatkozva azt állította, hogy Michelangelo ellenséges érzéseket táplált idősebb kollégája iránt. Márpedig ezeknek az életrajzíróknak a gondolkodásában ez majdhogynem negatív válasszal ér fel.

A fenti történetet persze elvethetjük, mondván: elfogult forrásból származik, és különben sem tartozik a tárgyhoz. Biztosan tudjuk ugyanis, hogy Michelangelo utálta Bramantét, mégis csodálta, és teljes mértékben elismerte művészetét. És ezután rögtön szeretném kijelenteni: nem fogom összehasonlítani a két személyiséget. Céлом behatárolt: néhány esetet szeretnék tárgyalni, amikor valamiféle kapcsolat fedezhető fel kettejük munkája között. Más szavakkal, a művészettörténész rég bevált módján *hatásokat* fogok keresni a szó tágabb értelmében, beleértve a tudatos kritikát és szembenállást. Remélem, a megközelítésem és az észrevételeim nem akadályozzák a jelenlévőket abban, hogy gyönyörködjenek a bemutatásra kerülő néhány jól ismert reprodukcióban.

Tagadással kell kezdenem: Michelangelo korai fejlődésében Leonardo munkája nem játszott szerepet. Fiatalemberként, 1482-ben elhagyta Firenzét; Michelangelo

¹ 1952. május 27-én tartott előadás a Courtauld Institute of Art-ban. A szöveg változatlan, de néhány szakirodalmi utalással ki lett egészítve. A fordítás az alábbi publikáció alapján készült: Johannes Wilde: Michelangelo and Leonardo. *The Burlington Magazine*, 95. 1953. 65–77.

ekkor hétéves volt. Az a néhány festmény, amit Leonardo hátrahagyott, a két vezető műhely, Verrocchio és a Pollaiuolo-fivérek műhelyének modorában készült, s csupán kvalitásukban tűnt ki. Ez a modor kevésbé érdekelte Michelangelót: csupán arra hívta fel a figyelmét, hogy milyen fontos az emberi alak lehető legpontosabb tanulmányozása. A fiatal szobrász – aki először intelligens pártfogók támogatásával, majd a saját szakállára dolgozott a San Marco kertjében – magáévá tette ezt a programot. De a mintakép-keresésben a múlt nagyjaihoz, Masaccióhoz és Donatellóhoz fordult, rajtuk keresztül pedig Giottóhoz és Giovanni Pisanóhoz; s e választásában megerősítették az ókori klasszikus példák, amelyeket megismert.

Lorenzo (de Medici) fáradozása, hogy felelevenítse a monumentális plasztika hagyományát Firenzében, nemcsak Michelangelo szobrászatában érlelt gyümölcsöt. Ott volt Andrea Sansovino, a legidősebb tanonc Bertoldo „szabadiskolájában” és rajta kívül Torrigiani. De miként az idősebb nemzedékek művészeinek, akik az 1480-as években képesek voltak monumentális alakok mintázására, nekik is el kellett hagyniuk Firenzét Lorenzo Magnifico halála után, hogy külföldön kapjanak megbízást. Akik közülük megmaradtak, azok a 15–16. század fordulóján ismét összegyűltek az újonnan megalakult köztársaságban. Hazatérve nem csalódtak; de Firenze szerencsétlenségére az akkor induló csodálatos kezdeményezések félbeszakadtak Guiliano della Rovere (II. Gyula) pápa művészeti-hatalmi politikája következtében.

Úgy tetszik, Leonardo érkezett elsőként; nagy sikerei a milánói Lodovico Sforza megrendelésére, a herceg zsoldosvezér apjáról mintázott hatalmas lovasszobor agyagmodellje, és az *Utolsó vacsora* híre megelőzték. Vasari elbeszéli, milyen fogadtatásban részesítette szülővárosa. Leonardo alkotta meg ennek az új korszaknak az első nagy szenzációját. Szent Annáról rajzolt kartonját Fra Pietro da Novellara írta le 1501 áprilisában. Michelangelo a következő hónapban tért vissza; nyilván ő is azonnal megnézte a rajzot. Vajon hogyan hatott rá?

A probléma, amelyre Leonardo kartonja klasszikus megoldást adott, ott élt Michelangelo gondolataiban: ez foglalkoztatta a *Pietà* faragásakor, amely az ő első közönségsikerének számított. A szobor összevethető a (ma a londoni National Galleryben látható) Burlington House-beli kartonnal, amely a művészettörténészek többsége szerint megelőzte a firenzei kartont. Ha ez a feltevés helytálló, akkor ez a két munka a két művész egymástól független fejlődésének állomását képviseli, azt a szintet, amelyet hazatérésük előtt külön-külön értek. Magától értetődik, hogy összevessük a kettőt: az egy kis kápolna oltára számára készült szoborcsoportot és az oltárra vagy magánáhítatra szánt festmény teljes méretű kartonját. Mindkettő mély teológiai tartalmat hordozó, de azt pusztán emberi élethelyzetben megragadó ábrázolás; s mint ilyenek, a késő középkor egyházi művészetének témái. Kompozíciójuk az emberi alak újonnan felfedezett jelentőségére épül, ugyanakkor nagyon keveset mutat a természetes környezetből.

A márványcsoport kompozíciója a klasszikus magas dombormű szabályait követi: mint a félovális alap mutatja, egyenletesen domború, legmagasabb pontjai középre esnek, és a felszakadó formák sora finoman kijelöl egy függőleges tengelyt. Merev

szimmetria nélküli, frontálisan beállított csoport. A mélyebb rétegek plaszticitása csökken, Krisztus bal karja majdnem lapos domborműként van faragva. Azok, akik oldalról vetettek egy pillantást a szoborra, emlékeznek rá, milyen meglepő hatást kelt a faragás mélységének csökkenése.

Leonardo egyenletes plaszticitású csoportja ferdén helyezkedik el a térben. A szem plasztikus formák három vagy négy párhuzamos sorát követi, amelyek jobbról balra lefelé ereszkednek. Kissé jobb felől kell nézni ezt a kartont, ahelyett, hogy szemből néznénk ahhoz, hogy meglássuk a kompozíció teljes plasztikus és térbeli hatását. A képen elengedhetetlen a táj, mint a tér konkrét megjelenési formája. Két ponton kapcsolat van a környezet és a csoport között: az előtérben lévő kavicsok enyhén hangsúlyozzák a plasztikus formák ferde sorait; Szent Anna felfelé mutató jobb keze, amely megszakítja a csoport sziluettjét, befejezetlenül maradt: formai párhuzamát a háttér sziklái és dombjai alkották volna.

Erőteljes hasonlóság fedezhető fel a típusok között. Ehhez hozzávehetjük a feltűnő analógiát a két mű között: a Szűz bal karjának mozdulatát a *Pietà* és Krisztusét Leonardo *Utolsó vacsoráján*. E mozdulat jelentése, az isteni akarat nyugodt elfogadása nem az ujjak helyzetétől függ, amelyek mai megjelenése mindkét esetben restaurátorok munkája. Ez az analógia mutatja, hogy már e korai szakaszban konszenzus volt arról, hogyan kell kifejezni az érzelmeket a késő reneszánsz ember- és szépségeszményével összhangban.

Ellentét figyelhető meg a drapériák kezelésében. Leonardo a ruharedőket már ekkor az alakok modellálására és a belső vonalvezetés folytonosságának biztosítására használta. Michelangelo összetorlódó redői és mélyen mintázott redőzuhatagai mint független plaszticitású központok korábbi gyakorlatot követnek: a márványfaragók eszköztárához tartoztak, és Verrocchio műhelyének büszkeségei voltak. Vasari leírja, hogyan állították elő mesterségesen ezek modelljeit és adták vissza rajzon. A számtalan ilyen rajz egyikét Leonardo készítette, mielőtt Milánóba ment; az 1480-as években Ghirlandaio műhelyében használták, és Michelangelo bizonyosan ismerte.

Leonardo 1501-es firenzei kartonja tehát ugyanennek az ábrázolásnak azonos méretarányú, új változata volt, egyetlen módosítással: a gyermek Szent Jánost a teológiai nem kevésbé jelentős Bárányra cserélte. Ez a karton elveszett, és hogy pontosan hogy nézett ki, arra nézvést eltérőek a vélemények; így biztonságosabb az ehhez készült egyik vázlatból kiindulni. Mint látják, a kompozíció elvei nem változtak, de a formák jóval plasztikusabbak, és a ferde elrendezés tisztábban kivehető. A vázlat jelöli, hogy folyóval, híddal és fákkal tarkított táj egészíti ki ezt az elrendezést.

Leonardo új kompozíciójának sikere, úgy tűnik, arra készítette Michelangelót, hogy megkísérelje ugyanezt a témát a maga módján ábrázolni. Saját kompozíciója fejlődésének három állomását ismerjük. Az Ashmolean Museumban őrzött rajz egy vázlatkönyv lapján látható; bizonyíthatóan ezt a vázlatkönyvet használta a hazatérését követő két évben. A rajztechnika alapján köthető Leonardo művészetéhez: a forma ívét részben követő rövid, erős, párhuzamos vonalak nem találhatók meg

Michelangelo korábbi rajzain, viszont Leonardo valamennyi, ebből az időszakból való tollrajz-tanulmányára jellemzőek. Az alakok frontális sorba rendezésekor Michelangelo egy korai firenzei mintát követett (vö. Benozzo Gozzoli képével: Pisa, Museo Civico), de azzal, hogy a középponttól távol helyezte el a gyermek Jézust, feszültséget adott a képnek. A művész a tanulmányt feltehetően egy szoborcsoporthoz szánta, mivel körvonalai zártak, mint a *Pietà* esetében, és nincs szükség a környezet jelzésére: a csoport teljesen elszigetelt. Az erősen fokozott plaszticitás centruma a felső részre helyeződött, ahol a fő pontok az első síkra esnek. Más-különben a karcsú, nyújtott alakok sok közös vonást mutatnak a késő quattrocento eszményeivel. Ez a Szűz típusán is megfigyelhető, a fej gyöngéd mozdulatán és a gyermek játékos mozgásán. Úgy tetszik, Leonardo ösztönző példája összességében segített a fiatal művésznek világosabban megfogalmazni eszméit.

A Louvre majdnem befejezett tanulmánya két vagy három évvel későbbi. Ugyanazok az eszmék itt mintha még teljesebben jutnának kifejezésre. Az alakok elrendezése még plasztikusabb: Szent Anna és a Szűz negyvenöt fokos szögben helyezkedik el a legelső síkhoz képest, a gyermek pedig derékszögben, hogy érzékelhető legyen a tömb mélysége. Mert ebben az esetben a csoportot kocka alakzatban képzelte el a művész, a kocka határai szinte tapinthatóak. A tömböt sűrűn kitöltő formák mintha párhuzamokba rendeződnének, mint a korábbi kompozíción. A tartalom kifejezése világos; Fra Pietro hasonló kifejezésekkel írta volna le, mint Leonardo kartonját. De itt az alakok hangulata eltérő. Szent Anna elgondolkodó komolysága visszhangra talál a Szűz fejmozdulatában. Meg kell jegyezni, hogy a Szűz egész alakja a trecento két találmányát idézi: ikonográfiailag az alázatos Madonnát (*Madonna humilitatis*), az alacsonyan ülő, félig térdelő Mária képét, amely Itáliában valószínűleg Simone Martini egyik prototípusára vezethető vissza; a törzs és a fej kifejező mozdulata, a karok helyzete és a fejnek a törzset követő, tulajdonképpen tiszta profilba fordítása pedig Giovanni Pisano egyik szibilláját juttatja eszünkbe a művész pistoiai szószékéről.² Ezek a források kevésbé érdekelték Leonardót.

Újabb mintegy két év kihagyás után Michelangelo elkészítette tondóját Agnolo Doni számára. Úgy vélem, ezt a munkát jogosan tekinthetjük úgy, mint a Szent Anna-csoport koncepciójának utolsó változatát. Egyértelműen a *Szent Anna harmadmagával* ikonográfiai hagyományát követi, nem pedig a *Szent Családot*; és minden kiegészítés – Szent János, aki elsőként tett tanúságot a gyermek istenségéről; a templomi kórus megalapítása, mint a felépítendő ecclesia szimbóluma; a leplekkel játszadozó meztelen ifjak, akik a korai *Lépcsős Madonna* puttóihoz hasonlóan valószínűleg a szent személyek mögé függönyt tartó angyalok leszármazottai – egyaránt jól illik a két témához. De ebben a munkában a formák minősége hangsúlyosabb a tartalomnál. A szinte mesterkéltlen egymásra figyelő három alak szorosan egybefűzött, szilárd egységet képez. De a szigorúan frontális beállítású csoport egyúttal egy kört alkot, s egy olyan tömbből van kialakítva, amelynek mélysége és szélessége szinte

² Ld. Johannes Wilde: Eine Studie Michelangelos nach der Antike. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4. 1932. 60. skk., 18., 19. ábra.

megegyezik. Az embernek az az érzése, hogy a háttérben látható konkáv építészeti forma csak azért került oda, hogy hangsúlyozza a csoport kerek formáját, amely minden környezet nélkül megállná a helyét. A plasztikus középpont itt is a felső részre esik. A kis távolság miatt, ahonnan a képet nézzük, nem érezzük a hirtelen rövidülő tér folytonosságát, és ettől lenyűgöző a plasztikus hatás. Innen visszatekintve a római *Pietà* formavilágára vagy Leonardo egyidejű Burlington House-beli kartonjára, meg kell állapítanunk, hogy néhány éven belül új művészet született.

Ám ez nem csupán Michelangelo érdeme. Nem szabad elfelejteni, hogy mire Michelangelo a *Doni Madonnát* megfestette, addigra Leonardo már befejezte a *Harc a zászlóért* kartonját és részben felvitte a falra. Rubens egyik korai rajza a holland Vilma királynő gyűjteményében³ a legjobb fennmaradt példány a karton után készült másolatok közül; Rubens híres Louvre-beli rajza ennek jóval későbbi, szabad változata. Ez a másolat nem minden tekintetben hű az eredetihez; az alakok heroikus felépítése nem a prototípust követi: az Annibale Carracci aktjain átszűrt Michelangelóra vezethetők vissza; a fiatal Rubens abban az időben épp Carracci aktjait tanulmányozta a Galleria Farnesében. A rajz szerkezetét és a többi részletet azonban biztonsággal elfogadhatjuk, ezeket más 16. századi másolatok is megerősítik. Sir Kenneth Clark azt mondta erről a csoportról, hogy „szinte elviselhetetlenül szorosan összekapcsolt és sűrű”, és kimutatta tömörségét;⁴ ugyanakkor mégsem mondható szoborszerűnek abban az értelemben, ahogy Michelangelo csoportja. A művész főként a *chiaroscuro* eszközével modellálja az alakokat; ebből és az átlós elrendezésből adódik a szabad tér mint természetes környezet, miközben a kompozíció alapjául szolgáló nagy hatszög forma harmonikusan rögzíti a csoportot a síkban. Michelangelo csoportja „festett szobor”, és mint márványalakjai és -csoportjai, egynézetű: szigorúan frontális beállítású plasztika. Véleményem szerint ez a felfogás ugyanabból a művészi formából ered, ahonnan a művész a monumentalitás eszményét vette: a trecento gótikus művészetéből, amelyben az alakokat az építészet részének tekintették. Ha Leonardo valaha látta ezt a munkát, mint ahogy minden bizonnyal látta, amikor 1507–1508-ban Firenzébe látogatott, akkor az erre adott válasza a Szent Anna csoport festett változata, a Louvre képe volt. Ebben határozottan elvetette a firenzei évek plaszticitás-eszményét – egyes helyeken a kép felülete olyan, mint a vízé, amelyet enyhén megérint a szél – anélkül, hogy feladta volna kompozíciós elveit.

Az, hogy az idős művész újra elővette és továbbfejlesztette a korábban sikeres kompozíciós sémát, Michelangelo szemében talán kimondatlan versengésnek látszott. A két művész más esetekben is hatott egymásra; például amikor az egyik példája arra ösztönzi a másikat, hogy olyan munkát vállaljon, amely kívül esik saját kedvelt művészi témáin. A cinquecento másik remekműve a Royal Academy gyűjteményében a *Taddei Madonna*. Michelangelo összes munkája közül talán ezen érezhető leginkább Leonardo hatása. Ha saját modorából indulunk ki, amely első Madonnáján, a *Lépcsős Madonnán* jut kifejezésre, akkor nehéz elhinni, hogy valaha

³ Kiadta: Johan Quijñ van Regteren Altena: *The Burlington Magazine*, 76. 1940. 199.

⁴ *Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci at Windsor Castle*. Cambridge, 1935. I.: XLIII.

is eljutott idáig. Ezúttal egy új Mária gyermekkel típus megteremtéséről van szó, az „édes és lágy Madonná”-ról, ahogy Isabella d’Este, e típus ihletője nevezte: anya és gyermeke pontos, szeretetteli megfigyelésén alapul egyszerű, hétköznapi élethelyzetben, az anya egészen fiatal lány, a gyermek hozzá képest viszonylag nagy. E típus legtöbb terve Leonardo első firenzei korszakához köthető, de hazatérése után is folytatta ezt a kompozíciót: az *Orsós Madonna* biztosan ebből az időből származik. Az oxfordi rajz körülbelül 1480-ban készült. Alapötlet egy előre bekeretezett képhez. Ennek a kompozíciónak semmilyen későbbi átdolgozását nem ismerjük, bár több más változat is létezhetett, és közös alapul szolgálhatott Michelangelo tondójához és Raffaello *Alba Madonnájához*, amely még inkább magán viseli Leonardo hatását. Az egész képre jellemző lírai hangulaton túl Michelangelo munkájának egyes jellemzői egyértelműen Leonardóhoz kötik: az alacsonyan ülő Szűz; a bal alkar és bal láb ferde helyzete; köpenyének szépen ívelt, széles redői, s mindenekelőtt a jobb kar mozdulatának gyengédsége. Ez a mozdulat a domborművön olyan diszkrét, hogy az ember könnyen elsiklik a jelentése fölött: figyelmezteti a játszó társat, nehogy túlságosan megijessze Jézust. Fra Pietro kiemelte volna a mozdulat üzenetét, és elmagyarázta volna a tengelice számunkra kissé homályos, szimbolikus jelentését. Michelangelo 1504-ben, a *Dávid* befejezése után, talán pihe-nésképpen kezdett el dolgozni a domborművön, de befejezetlenül hagyta, amikor a következő év tavaszán Rómába hívták.

A relief készítésének idejéből tizenkét puttótanulmánya maradt fent; ebből itt hármat mutatok be. Leonardo is készített hasonló tanulmányokat, talán a *Szent Anna* egyik változatához kapcsolódóan. Az is lehet, hogy pontosan egy időben készültek. Mindkettő élethűen ábrázolja az itáliai *bambinót*, ahogy ismerjük. Mégis úgy látszik, hogy Leonardo rajza, mint más esetekben is, sokkal közelebb áll az élő modellhez. Ez a – mondhatni Rembrandt-szerű – minőség hiányzik Michelangelo rajzából. Egy rendkívüli eszményítő erő mintha már ebben a korai fázisban is arra készítette volna, hogy a modellben az általánost lássa: egy típust, egy eszményt. Alakjaiban több szilárdság van, és – az ember meglepve veszi észre – magasabb fokú plaszticitás, mint a dombormű megfelelő alakjaiban. De az ötlet, hogy ilyen tanulmányokat készítsen, biztosan onnan ered, hogy látta Leonardo hasonló munkáit, sőt még megrajzolásuk módszerében is nagy mértékben az idősebb művészt követte.

Az utóbbi megjegyzés hosszú fejezetet nyithatna a következő címmel: Leonardo hatása Michelangelo rajztechnikájára. Ez a hatás mély és hosszan tartó volt. Most nincs idő ennek kifejtésére, de még egy példát szeretnék hozni, hogy megmutassam: a forma ívét követő vonásoknak ezt a sajátos technikáját Michelangelo megpróbálta átvinni a fekete krétarajzokra is (amit Leonardo sohasem csinált). A kréta akkor új eszköz volt számára, és kísérletezett vele. Ez egy korai tanulmány a fürdőző katonákhoz, pontosan egyidejű a puttókkal. Egyúttal Michelangelo eszményítő erejének szép példája; erről beszéltem az imént, mint zseniális tehetsége jellemzőjéről. Eszményképei változnak, de ez az erő változatlan maradt egész pályafutása alatt. Itt valami újat épített fel, továbbra is a quattrocento formáiból kiindulva, láthatóan a *Belvederei Apolló* finom, udvari eleganciáját megtestesítő modellek után. Jól

ismerjük ezt a típust az 1520-as évekből származó firenzei munkák nyomán, s talán meglepőnek találjuk, hogy ilyen korán, már 1504-ben is megtalálható.

Azt hiszem, most már itt az ideje, hogy figyelmünket az egyetlen esetre fordítsuk, amelyről tudjuk, hogy tényleges versenyhelyzetet teremtett a két művész között: a csatajelenetekre. Elég jól ismerjük ezek történetét; csak néhány tényt fogok feleleveníteni, amely érinti a témánkat.

Leonardo érdeklődése még ezekben a firenzei években, művészi karrierje utolsó igazán kreatív szakaszában sem szorítkozott kizárólag vagy akár döntően a művészetre. 1502-ben katonai mérnökként Cesare Borgia szolgálatában állt – bár azt a tényt, hogy hosszú időre elhagyta Firenzét úgy értelmezhetjük, hogy ekkor még bizonyosan nem kapta meg az új megbízást. Ez minden bizonnyal nem sokkal 1503-as tavaszi hazatérése után történhetett. De a hatalmas falfestmény terve Leonardo elméjében kezdettől fogva végzetesen összekapcsolódott egy egészen más természetű, másik óriási vállalkozással: egy hajózható csatorna megépítésével, amely az Arno alsó folyását a tengerrel kötötte volna össze. 1503-ban Leonardo ezen a nagyszabású tervén dolgozott, és politikai támogatást próbált szerezni hozzá, még *mielőtt* ugyanez év végén megkezdte az előkészületeket a csatajelenethez. Az ezt követő nyolc vagy kilenc hónapban visszavonultan dolgozott a Sala del Papa termében: ekkor készült el a *modello* az egész munkához, valamint a teljes méretű karton egyes részei, és Leonardo talán technikai kísérleteket is végzett, hogyan lehetne a legjobban megfesteni a falon a jelenetet. Ekkor azonban a művész kitartása és meggyőző ereje váratlan győzelemhez vezetett: 1504. augusztus 22-én a Nagytanács jóváhagyta a csatorna megvalósítását, és elrendelte a munkálatok azonnali megkezdését. Leonardót gyakran látták a csatorna ásásának helyszínén. Nem tudjuk, mikor hagytak fel vele; egy 1504. október 11. keltezésű dokumentum még tartalmaz egy, a vállalkozás lehetséges sikerére vonatkozó intézkedést.⁵ Guicciardini⁶ szerint a vállalkozás a *commune* több ezer dukátjába került, de semmire sem vezetett. Ez a nagy visszhangot keltő kudarc igen rossz előjel volt a csatajelenet sikeres folytatásához, amelynek a kartonja messze nem volt kész, s főként amiatt, hogy a művész új technikát készült alkalmazni. Ennek ellenére 1505 tavaszán Leonardo úgy döntött, hogy a jogával élve, amelyet kikötött a szerződésben, a karton elkészült részét elkezd felvinni a falra. Talán meg akarta akadályozni fiatal kollégája korai sikerét, aki ugyan tíz hónappal később kezdett hozzá saját kartonja elkészítéséhez, de eddigre nagy mértékben előrehaladt a munkában. Ám mihelyt Leonardo hozzálátott a festéshez, Michelangelót elhívták a munkától: szakavatott szeme nem követhette figyelemmel vetélytársa tevékenységét. Hosszú fáradozások után azonban ez a kísérlet is rosszul sült el, és a Signoria most már kénytelen volt minden reményét Michelangelóba vetni. Néhány hónappal azután, hogy Leonardo másodszor is Milánóba indult – a helyváltoztatás saját kudarca nyílt bevallásával ért fel – Soderini, „Firenze dózséja”

⁵ Ld. Gaetano Milanese: *Le Lettere di Michelangelo*. Firenze, 1875. 619., 628.

⁶ Francesco Guicciardini: *Storie Fiorentine dal 1378 al 1509*. A cura di Roberto Palmarocchi. Bari, 1931. 273.

nyilvánosan kijelentette, hogy Michelangelo Itália, sőt talán az egész világ legnagyobb művésze.⁷ Vajon megalapozott volt ez a kijelentés?

Mint mondtam, részletesen ismerjük Leonardo vállalkozásának történetét; de az általa készített *tervről* csak töredékes ismereteink vannak, ezért bármilyen rekonstrukció jórészt feltevéseken alapul. Megpróbálom röviden ismertetni a problémát. Ez egy *cassone* fatáblája az anghiai csata ábrázolásával: körülbelül a 15. század közepén festették, nem sokkal a csata után (amely 1440-ben történt), amikor még nem halványult el a fő események emléke.⁸ Művészileg a kép Uccello híres trilógiájával rokon a San Romano-i csatáról, amely szintén az 1450-es években készült, de ez szemmel láthatóan dekoratívabb. Ez pedig egy *fotómontázs*, amelyet három éve egy amerikai diák, Dr. Neufeld publikált.⁹ Leonardo három előkészítő vázlatából áll, és megvilágítja a szerző szellemes javaslatait Leonardo elveszett *modellójának* a rekonstrukciójára vonatkozóan. Egyenként véve úgy látszik, a rajzok arra utalnak, hogy a kompozíció készítésekor Leonardo figyelembe vette a témát megjelenítő, létező ikonográfiai hagyományt, és a sorrend, amelyben a rajzok itt el vannak helyezve, jól megegyezik a *cassone*-n látható általános elrendezéssel. De vajon van arra bármilyen bizonyíték, hogy ez a sorrend helyes?

Kezdjük a jobb oldali csoporttal, a *Kavalkád*-jelenettel. Tökéletesen helyénvalónak tűnik, hogy egy hosszúkás képtér jobb szélét foglalja el. Van egy hasonló csoport a *cassone*-n, ugyanazon a helyen. Ezt a rajzot a művész minden bizonnyal akkor készítette, amikor már előrehaladt az előkészületeiben, mert a jobb oldal legszélén, ahol egy trombitás látszik lóháton, a ló hátsó része nincs berajzolva, és egy függőleges vonal lehatárolja az alakot: ez pedig csakis a kép már rögzített szélét jelölheti. Levonhatjuk tehát a következtetést, hogy ez a csoport majdnem hasonlít az elveszett *modellóra*. Zárt csoport, amely a megemelt talajjal egyfajta talapzatot kapott; ez és a meglehetősen magas nézőpont arra utal, hogy a csoportot a művész a kép előterébe szánta. A rekonstrukcióhoz vezető első lépést Baron Geymüller¹⁰ tette meg már 1885-ben: ő ismerte fel, hogy a *Kavalkád* Leonardo falképtervének része.

Ezután balra következik a *Harc a zászlóért*; itt most a jelenethez készült fennmaradt két tanulmány közül a későbbi látható. Mint említettem, a jelenet kartonja biztosan elkészült, és a művész részben átmásolta a falra. A csoport elkeseredett küzdelmét jeleníti meg, akárcsak a fatábla megfelelő jelenete. Kompozíciós jellege alapján – a főalakok erőteljes mozgása jobbról balra – minden valószínűség szerint

⁷ *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 30. 1909. 113.: 54. dok. Giovanni Cambi firenzei történetíró már korábban hasonló véleményre jutott, nem sokkal azután, hogy a Piazzán leleplezték a *Dávid*-szobrot (1504. szeptember 8.). Giovanni Cambi: *Delizie degli Eruditi Toscani*. XXI. Firenze, 1785. 203.

⁸ Id. Paul Schubring: Cassoni Panel in English Private Collections. *The Burlington Magazine*, 22. 1912/1913. 158. skk., 196. skk., illetve uő.: *Cassoni*. Leipzig, 1915. No. 105.

⁹ Günther Neufeld: 'Leonardo da Vinci's *Battle of Anghiari*: a genetic reconstruction'. *The Art Bulletin*, 31. 1949. 170. skk.

¹⁰ *Gazette des Beaux-Arts*, 34. 1886. 160.

középre vagy a középső részhez közeli helyre tervezték, nem pedig a bal oldali sarokba. Úgy vélem, egy másik, előtérben lévő csoporthoz készült, és nem a középtérbe, mint ahogy azt Dr. Neufeld elrendezése javasolja, mivel a perspektíva megegyezik a *Kavalkád* csoportjával és egy kartontöredékkel az Ashmolean Museumból,¹¹ legyen az akár eredeti vagy műhelyben készült másolat. Az egyik fej bizonyítja, hogy a csoport életnagyságúnál egyértelműen nagyobb alakokból állt, ez pedig túl nagy léptékű lenne egy hátrébb lévő csoporthoz.

Ezen a ponton meg kell állnunk a rekonstrukcióra irányuló törekvésünkkel. A vázlaton balra látható rajz két változat egyike Leonardo egyazon papírra rajzolt tanulmányai közül.¹² Mindkét elrendezés alkalmas lenne egy hosszúkás felület bal oldali részének kitöltésére a bal szélről kezdve; de olyannyira különböznek egymástól, és olyan nehezen kivehetők, hogy biztosan az előkészületek korai fázisában készültek. Nem tudjuk, vajon a művész mindvégig hű maradt-e ezekhez az elképzeléseihez. Egy másik Leonardo-kutató, Miss Anny Popp¹³ feltevése szerint a Dr. Neufeld által kiválasztott vázlat jobb fele, a hozzátvetőlegesen hatszög alakzatba írt csoport volt az első ötlet; a művész ebből a kezdeti magból kiindulva dolgozta ki a *Harc a zászlóért* jelenetet. Ez a javaslat azt jelentené, hogy végképp elvetjük ennek a vázlatnak [ti. Dr. Neufeld rekonstrukciójának – a ford. megjegyzése] a középső részét, a *Kavalkádot* egészen a bal oldali részig közelítjük/behúzzuk, és a központi hatszöget a rajz feltételezett végső változatával helyettesítjük.

Ez a nagymértékben leszűkített vázlat még indokoltabbnak tetszik, ha az ember a két vázlatot összeveti a falfelülettel, amely ténylegesen Leonardo rendelkezésére állt. A Nagytanács terme, amelyet 1495–1496-ban Savonarola köztársasága idején fejeztek be, egy hatalmas, kissé szabálytalan alaprajzú épület volt.¹⁴ A falfestmények részére kijelölt tér a keleti fal két nagy, hosszúkás felülete volt, jobbra és balra a Signoria székhelyétől, amelyet kétfelől ajtó és ablak szegélyezett. A jobb oldalt Leonardo, a bal oldalt Michelangelo kapta. Ezekkel szemben volt a terem két bejárata. A két hosszúkás falfelület valamivel több mint 7 x 18 méter, tehát meglehetősen nagy volt. És mégis: ha valaki a falra vetíti az oxfordi töredék, a *Harc a zászlóért* és a *Kavalkád* léptékét, kiderül, hogy ezek a Leonardo számára kijelölt falfelület magasságának több mint felét, szélességének pedig mintegy kétharmadát betéríténék. A fennmaradó egyharmad rész kitöltésére a bal szélén épphogy elegendő lenne a sarokba eső csoport Dr. Neufeld vázlatán. Ugyanez igaz egy másik csoportra Michelangelo egyik British Museumban lévő vázlatán, amelyről Sir Kenneth Clark azt gyanította, hogy Leonardónak ebbe a sarokba készült végső tervének másolata lehet;¹⁵ ezt mindjárt

¹¹ Reprodukálva: Oswald Sirén: *Leonardo da Vinci*. Paris, 1928. 178. tábla.

¹² Arthur E. Popham: *The Drawings of Leonardo da Vinci*. London, 1946. 192B. tábla.

¹³ Anny E. Popp: *Leonardo da Vinci. Zeichnungen*. München, 1928. 52-es rajzhoz fűzött megjegyzés.

¹⁴ Ld. Johannes Wilde: The Hall of the Great Council of Florence. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7. 1944. 65–81.

¹⁵ Sir Kenneth Clark véleménye az *Anghiani* csatáról a következő (op. cit., megjegyzés az 12339-es rajzhoz): „legalább kettő, de inkább három külön részből állt. A *Harc a zászlóért* volt középen, a

látni fogjuk. Ám ezek csak találgatások; lehet, hogy végül valami egészen más került erre a helyre.

Függőben hagyom ezt a megoldatlan kérdést, és rátérek Michelangelo munkájára. A művész a lehető legjobb előjellel fogott hozzá teljes méretű kartonja elkészítéséhez, csupán néhány héttel azután, hogy a Piazzán leleplezték remekművét, az Óriást [A város így becézte a *Dávidot*. – a ford.]. De az előkészületeket már korábban megkezdte, miután 1504 tavaszán befejezte a *Dávidot*. A szobor sikere után senki sem kételkedett abban, hogy ugyanilyen sikeresen megbirkózik az új megbízással, és a Signoria az Opera del Duomo döntését felülbírálvá felszabadította a munkára. Gyorsan haladt vele, amíg a pápa Rómába nem hívatta. A történet nem ért túl jó véget, de emiatt senki sem hibáztathatja a művészt.

Abból adódóan, hogy Michelangelo akkor kezdte meg előkészületeit, amikor Leonardo modellója már kész volt, az következik, hogy alkalmazkodnia kellett, legalábbis valamilyen mértékben idősebb társa tervéhez: saját érdeke is ezt kívánta, és a Signoria is nyilván elvárta tőle. Valóban tudjuk, hogy ugyanazt a léptéket választotta, és a kompozíció előterébe szánt alakokat életnagyságúnál nagyobbra tervezte; de a források alaposabb tanulmányozása megvilágítja, hogy ennél többet is tett.

A témát tárgyaló valamennyi szerző azt állítja, hogy a *Fürdőzők*, amelyről jó képet ad Aristotile da Sangallo Holkhamben található másolata, Michelangelo teljes vagy majdnem teljes elgondolását mutatja. Véleményem szerint ez több okból is tévedés; ezek közül néhányat szeretnék említeni. Először is Vasari az mondja, hogy Sangallo grisaille festménye egy olyan rajz után készült, amelyen a művész huszonöt évvel korábban lemásolta Michelangelo egész, teljes méretű kartonját. De maga Michelangelo egy olyan időpontban, amikor már biztosan felhagyott vele, úgy utal erre a munkára, mint *il mio cartone che io comminciai* (= amelyet elkezdtem).¹⁶ Ez azt jelenti, hogy a karton nem volt befejezve, és nem foglalta magába a csatajelenet teljes kompozícióját. Másodszor, mint az imént említettem, egy dokumentumból tudjuk, hogy Michelangelo kartonjának alakjai életnagyságúnál nagyobbak voltak.¹⁷ Ha most a *Fürdőzőket* ebben a léptékben a falra vetítjük, azt látjuk, hogy a csoport a művész rendelkezésére álló tér magasságának nem több mint felét, szélességének pedig kétötödét foglalná el. Ebből következik, hogy a *Fürdőzők* a teljes kompozíciónak csupán egy csoportját képezte, bár valószínűleg a legnagyobb és a művész szempontjából talán a legérdekesebb csoportot. Egy másik megfontolás ugyanerre a következtetésre vezet. A tábor (láthatatlan) kapujában megjelenő ellenség láttán megrémült néhány katona nem csatajelenet szereplője – márpedig ezt a témát kérték a firenzei Tanácssterem falára. A művész a saját ízlése és célja szerint alakíthatta a megbízást, de aligha engedték meg neki, hogy teljesen figyelmen kívül hagyja a Signoria elvárását.

Kavalkád jobbra, és talán a Michelangelo rajzán ábrázolt csoport balra.” Ld. még uő.: *Leonardo da Vinci*. Cambridge, 1939. 139.

¹⁶ Milanesi 1875. i. m. 92.

¹⁷ *Le Gallerie Nazionali Italiane*, 3. 1879. 62., No. 696., 697.

Ha a *Füldözők* az egyik csoportnak készült, akkor úgy tervezték, hogy a hosszúkás felület bal oldali részét foglalja el: egyértelműen ezt sugallja a folyópart ferde vonala. De hogy a töredék elérte-e a hosszúkás falfelület szélét, azt nehéz eldönteni. A másolaton úgy látszik, hogy a bal oldal nem lett teljesen befejezve: olyan benyomást kelt, mintha túl hirtelen érne véget, és két alak mozdulatai és tekintete minden *raison d'être*-t [létfogosultságot] nélkülöznének. Mintha arra utalnának, hogy volt a háttérben egy jelenet, amely elvonta a figyelmüket: lehetséges, hogy a szikla a másoló hevenyészett megoldása. A jobb oldali dombok is kétséget ébresztenek: túlságosan közel nyomulnak az előtérhez, és mintha megszegnék a perspektíva szabályait. Mindenesetre jobbra rengeteg hely maradt, amit további csoportokkal lehet kitölteni. A csatát elbeszélő korabeli krónika, amelyet Michelangelo a *Füldözőkhöz* használt, témákat is ajánl megjelenítésükre. Vasari leírása Michelangelo tervéről értékes segítség ezek azonosítására. Miután részletesen leírja a *Füldözőket*, Vasari hozzáteszi: „sok lóháton ülő katonát is lehetett látni, akik épp harcba kezdenek egymással”. Mármint a cascina csatát épp az az esemény döntötte el, amikor firenzei lovasok a sorompó váratlan lerohanásakor oldalba támadták az előrenyomuló pisaiakat,¹⁸ így ezt valószínűleg nem lehetett kihagyni a csata hatalmas méretű megjelenítésekor.

Valóban van néhány előkészítő vázlatunk egy vagy két ilyen lovascsoporthoz. Az egyik egy olyan lapon van, amelynek a *versóján* találunk egy vázlatot a *Füldözőkhöz* is. Ez az a rajz, amelyről Sir Kenneth Clark azt gondolta, hogy talán Leonardo tervéről lett lemásolva. Véleményem szerint azonban ez a feltevés nem eléggé megalapozott. Semmilyen bizonyíték nem támasztja alá, hogy Michelangelo, egészen fiatal korát kivéve, valaha is lemásolt volna egy korabeli művet. A technika nem különbözik gyors skiccei túlnyomó többségétől, és a felhasznált motívumok többé-kevésbé hagyományosak. A balra megkettőzött, előre dőlő ló, a kétféle ágaskodó ló, a katona elesett lovával – valamennyi megtalálható az anghari csatát megjelenítő *cassone* fatábláján. (Tudomásunk szerint a cascina csata ábrázolásának nem volt ikonográfiai hagyománya.) Csupán a ló helyzetének nincs párhuzama az utolsóként említett motívumnál, de aligha lehetséges, hogy ez Leonardóról lett másolva, mivel a testhelyzet természetellenes: a hátsó lábak még a földön vannak, míg a fej és a mellső lábak 180 fokban megcsavarva fordulnak felfelé. A lovak és a jelenet lendülete ezen a rajzon ugyanolyan, mint azokon, amelyek túl halványak ahhoz, hogy reprodukciót lehetne készíteni róluk.¹⁹ Ezek vitathatatlanul Leonardo erős hatását mutatják, ami a körülmények között természetes. Még két példát hozok e hatás bizonyítására.

Michelangelótól van két nagyméretű lapunk élő modell után készült lótanulmányokkal. Lehet, hogy későbbiek annál, mint amikor a művész hivatalosan a csatajelenettel foglalkozott: eddig nem sikerült pontosan meghatározni keletkezésük idejét, de hitelességüket sohasem vitatták. Az egyik az Ashmolean Museumban őrzött

¹⁸ *Cronisti del Trecento*. A cura di Roberto Palmarocchi. Milano, 1935. 552.

¹⁹ Bernard Berenson: *Drawings of the Florentine Painters*. Amplified ed. Chicago, 1938. No. 1399J (az Uffiziben) és No. 1557 (az Ashmolean Museumban ólomvessző-rajzokkal, melyeket Berenson nem írt le).

lap; a másik lap a Casa Buonarrotiban van.²⁰ Mr. Berenson ezt mondta az oxfordi rajzról: „Kétlem, hogy Itália egész művészetében, Leonardót is beleértve, találunk-e még egy lovat, amely ennyire hasonlít az élő állatra”. Egy lap Leonardo tanulmányaival, feltehetően a Sforza emlékművön végzett munka második szakaszából, nem sokkal 1490 utánról, szintén közvetlen természet után, egyedi modellekről készült állatokat mutat, némelyiket Leonardo a jegyzeteiben meg is nevezi. Mégsem portrékról van szó; a rajzok célja a ló pontos arányainak és a test felépítését meghatározó törvényeknek a megállapítása. Régóta készítettek hasonló tanulmányokat az emberi alakról, de a lovak tanulmányrajzait Leonardo vezette be, s ugyanolyan érdeklődést és szenvedélyt mutatott irántuk. Ezen a területen Michelangelo egyértelműen elismerte a tekintélyét, és követte a vezetését. Rajza feltűnően hasonló módon foglalja össze és egyszerűsíti le a formákat, hoz létre harmonikus képsíkokat, és így ér el monumentális hatást. Nyilván értő szemmel fürkészte Leonardónak e windsori laphoz hasonló példáit.

A kapcsolatot a freskótér ihlette elképzeléseket megjelenítő tanulmányokkal az oxfordi lap alján lévő vázlat alapján állapították meg, amely ugyanazzal a tintával készült, mint a tanulmányok. A vázlat a gyorsan felskiccelt csatajelenet jobb felének világosabban meghatározott változata. Van egy gondosan kidolgozott kompozíciótanulmány is ugyanehhez a csoporthoz, szintén az Ashmolean Museumban. Ez a rajz közelíti meg legjobban Leonardo anghiai tanulmányainak formavilágát. A lovast és a jobb oldali két gyalogos katonát Michelangelo talán Leonardótól kölcsönözte; az pedig, aki a hátára esett és a bal lábát felfelé nyújtja, három változatban megtalálható Leonardo egyik Velencében őrzött lapján.²¹ A ló mellső lábai alatt lévő katonák a *Füldözők*ben megjelenő motívumok változatai. De az erőszakos harc igazán Leonardóra vall. Ebben, és erőteljes plasztikus hatásában a csoport felér a *Harc a zászlóért* jelenettel. A formák elrendezése mégis megint azt az elvet követi, amelyet ismételtelen felfedeztünk Michelangelo elképzeléseinek hátterében. Kétoldalt egy képzeletbeli talaj síkjához közel lévő formák; közöttük egy kiemelkedő, tagolt tömeg, folyamatosan domborodó alakzatban, egy függőleges tengellyel vagy erős hangsúllyal (a ló nyaka és feje) a közepén. Szinte tapintható a kockatömb, amelynek a határain belül a művész a domborműnek ezt a rendkívüli példáját kigondolta. Párhuzamosan van elhelyezve a képsíkkal. Az átsuhanó árnyékok ellenére a csoport elszigeteltnek tűnik a környező tértől. Egészében véve stílusának jellege összhangban van a *Füldözők*kel.

Térjünk vissza a híres csoporthoz! Ha az elveszett *modellre* vonatkozó következtetéseink helyesek, akkor úgy tervezték, hogy fordított elrendezésben megfeleljen a fal másik végére kerülő *Kavalkádnak*. Bár egyetlen pillantással nem lehetett volna látni mindkettőt, egy kiegyensúlyozó szimmetria részét képezték volna: két közel azonos méretű, nagy csoport, a két bejárattal szemben, amely a szemet a beáramló fénnel együtt a terem központjára, a Signoria székhelyére irányítja. Hasonló témát jelenítenek meg – katonákat, akik még nem harcolnak –, de nagyon ellentétesen: az egyik oldalon

²⁰ Az Ashmolean Museumban lévő teljes lapot ld.: Berenson 1938. i. m. 592. ábra; a Casa Buonarrotiban őrzött lapot kiadta: Charles de Tolnay: *Old Master Drawings*, 10. 1935. 41. tábla.

²¹ Popham 1946. i. m. 192A tábla.

a tartaléksereg, amely az elrendelt parancsot követve kész bekapcsolódni; a másikon riadalom és teljes zűrzavar sokféle irányuló mozgásokkal. Az, hogy egy párdarab mellett döntött, ugyanolyan jellemző a fiatalabb művészre, mint az a mód, ahogy elrendezte a csoportot: egymás fölé helyezett alakok három párhuzamos sorban, és egy negyedik sor két, a belső végen előrelépő alakkal. Az egész jelenet, akárcsak a *Dávid*, éles szélű sziklákra helyezve; az előtér szó szerint le van vágva. Mindez a tagadása a Leonardo elképzelésére jellemző *organikus* egységnek. Leonardo lovasai egy negyedkör mentén helyezkednek el, a szélesen kinyíló szabad előtér mentén, két hátulról látható lovas a belső végen a szemet az előtérből a megnyitott térnek közel a végéig vezeti. Az egész jelenet térhatását nagymértékben növeli a zászlók élénk játéka.

Michelangelo „szoborerdeje” akadémiai mintává vált a kortársai és nemzedékeken keresztül a követői számára. Jellemző módon az összetevőit tanulmányozták, a különálló alakokat vagy két-három katonából álló csoportokat. Ezt Vasari állapítja meg, hozzátéve, hogy Aristotile da Sangallo rajzán kívül nem ismert más másolatot az egész képről. De a másolók felhasználták, amit megtanultak, és hasonló módon új alakzatokat alkottak.

Hogy megértjük ennek az új művészetnek a hatását, amely alól kevesen tudták kivonni magukat, a grisaille festményt Michelangelónak a *Fürdőzőkhöz* készített eredeti tanulmányai fényében kell néznünk; s hogy meglássuk ez utóbbiak újdonságát, össze kell hasonlítanunk őket Leonardo korabeli akttanulmányaival. Mindkettőre jellemző az emberi test szerkezetének alapos ismerete, amelyet a két művész mélyreható és hosszú tanulmányozással sajátított el. Leonardo lapjához tartozik egy kiegészítő rajz (a Royal Academy kiállításán látható volt)²²: majdnem ugyanabból a nézőpontból ábrázolja az alakot, de *écorché* változatban (izomemberként): az összes izmot és az egész testet tudományos pontossággal meghatározva. Michelangelo is biztosan sok hasonló rajzot készített. Mindkét művész az általánosra koncentrált, felfüggesztve az esetlegest, de az így elsajátított tudást más művészi célra használják. Leonardo rajzán érezni a test szerves növekedését, a hús puhaságát, a bőr vibrálását. Alig használ vonalat e jelenségek visszaadására, a fekete krétát pasztellként kezeli, inkább fest, mint rajzol vele. A körvonalak rendkívül érzékenyek, félbemaradnak, szélesek vagy finomak, de mindig puhák és elmosódottak. Michelangelo tanulmányán az alak szoborrá merevedik. A plasztikus formát a kontrasztok határozzák meg és hangsúlyozzák, a körvonal éles és erős, a belső szerkezetet fejezi ki. Sokan felvetették, hogy az ilyen tanulmányok nem élő, hanem plasztikus modellek után készültek. Mindenesetre a sraffozással, ecsettel és a fehér kiemeléssel létrehozott felület csupán a csiszolt bronz- vagy márványfelülethez hasonlítható.

A kettő közötti legnagyobb különbség talán az arányok megválasztásában rejlik. Leonardo annak a hagyománynak a csúcspontján állt, amely azt tartotta, hogy közvetlenül a természetből objektív normákat lehet kapni. Michelangelo eszményekben hitt, a természetben, amely a halhatatlan lélekben mint *divina, onesta e bella* nyilvánul meg. A szavak tőle származnak, egy olyan lapról, amelyen két tanulmány látható a *Léda* festményéhez.²³ Az eszmények egyéni választásból származnak és

²² Popham 1946. i. m. 239. tábla.

változók. Ez az alak ugyanazt a típust képviseli, mint ami a British Museum-beli lapon látható: viszonylag keskeny vállak, széles csípő, hosszú, elvékonyodó végtagok. De a *Fürdőzőkhöz* készült tanulmányokon fokozatos eltolódás figyelhető meg a heroikusabb formák felé. A *Belvederei Apolló* eszményét a *Laokoón* és a *Belvederei torzó* eszménye váltotta fel; ezek a példák inkább megerősítésként, mint prototípusként szolgáltak. A Sixtus-kápolna mennyezetfreskóin Michelangelo ezt az eszményt monumentális ideállá fejlesztette. A windsori rajz Leonardo aktművészetének legheroikusabb fokát képviseli. Michelangelo egyik *Hámán*hoz készített tanulmányát egyazon méretarányban állítottam Leonardo vörös krétarajza mellé. Michelangelo rajza Leonardo módszerét, megszakadó vonalait követi, de a végeredmény alig különbözik attól, amit az előző tanulmányban láttunk.

Később felfedezték az arányok kifejező értékét és egyszerre különböző módszereket alkalmaztak, gyakran egyazon munkán belül is. A fiatalabb művészek elsajátították ezeket az új eszközöket, mivel azt hitték, hogy képesek reprodukálni Michelangelo formáit anélkül, hogy e formák mélyén rejlő lényegi tudás birtokában lennének. A windsorihoz hasonló rajzokat nem lehet utánózni, és nem is utánozta őket senki.

Leonardo a művészet hanyatlásáról szóló feljegyzésében ezt írja: „A festő csekély érdemű művet alkot, ha mások munkáját tekinti mércének, de ha a természet dolgainak tanulmányozására szánja magát, akkor jó eredményt fog elérni”; mivel, mint folytatja, a természet „valamennyi mester legfőbb vezetője”.²⁴ Ennek a mondatnak az első fele Michelangelo megfogalmazásában (Vasari elbeszélése szerint) így hangzik: „Aki mások nyomában jár, sohasem előzheti meg őket..., s aki nem tud önállóan jó műveket alkotni, az mások műveit se képes jól utánózni.”²⁵ Michelangelo a következő mondattal is egyetértett volna, bár talán kiemelte volna – ahogy verseiben tette – annak a másik erőnek a jelentőségét, amely az „eszményi szépség” megteremtője: s ez nem más, mint a forma elvont tisztasága. Ezen a ponton a két művész útja elágazott. Leonardo klasszicizmusa még maga a természet, amelyet harmonikusan adnak vissza édes, kerek formái, s alakjai ugyanezt kifejező mosolya, a létezés misztériumának szimbóluma. *Lédája* a chatsworthi és rotterdami rajzokon²⁶ ugyanolyan hű a természethez, mint Rembrandt *Danaéja*. Michelangelo kétszer festette meg a *Lédát*: a második táblán, amelyet negyed századdal az első után festett, és tudomásunk szerint befejezett, tökéletesen megvalósította a „szépség igazságát”, amelyre érett korában törekedett. Az elért szépségeszmény teljességgel a sajátja volt, de a klasszikus ókor hatása formálta és érlelte ki, s a kortársak joggal ítélték úgy, hogy e mércéhez fogható.

Sárváry Gabriella fordítása

²³ Ezt a lapot részletesen tárgyalom egy írásban, a Fritz Saxl professzor emlékének tiszteletére összeállított, hamarosan megjelenő esszégyűjteményben.

²⁴ Jean Paul Richter: *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. 2nd ed. Oxford, 1939. I.: 371. skk.

²⁵ Giorgio Vasari: *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Ford. Zsámboki Zoltán. Budapest, 1973. 638.

²⁶ Sirén 1928. i. m. 195B tábla (Chatsworth); Popham 1946. i. m. 208. tábla (Rotterdam).

Wilde János

MICHELANGELO TANULMÁNYRAJZA EGY ANTIK MINTA NYOMÁN¹

A Casa Buonarroti-ban őrzött, férfi hátaaktot ábrázoló nagyméretű tollrajzról² ez idáig általánosan elfogadott bizonyosságnak számított, hogy élő modelltől készült tanulmány, amely a *Füldöző katonák* kartonjának egyik alakját ábrázolja.³ A tanulmányrajz azonban valójában egy antik plasztikára vezethető vissza.

A minta egy – Herkules tetteit ábrázoló – késő római szarkofág-reliefen szereplő alak volt. Ennek a domborműnek két, egymástól enyhén eltérő példáját ismerjük, a 3. századra jellemzően már mindkettő sorozatban előállított darab.⁴ Az ősmodell

¹ A bécsi Österreichisches Museum-ban 1932. február 18-án tartott előadás. Nyomtatásban megjelent: Johann Wilde: Eine Studie Michelangelos nach der Antike. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 4. 1932/1934 (1934). 41–64.

² Inv. Nr. 216 (73); 41,1 x 28,6 cm. Vékony, megsárgult papír, vízzel nélkül; a bal felső sarka betoldva, a jobb szélén (ahogy a hátoldalon látszik) a toldás régi; középen keresztirányban egy vállrész ábrázolásának nyomai. Egy lápisz-előrajz alig kivehető nyomai (bal váll, a lábszár belső kontúrja), egyébként barnás tinta. A rajzot nedvesség károsította, mégpedig éppen azokon a helyeken, amelyek a plasztikus összenyomás szempontjából meghatározók: a hát alsó felén, a combon, különösképpen a tövénél, a bokánál és a lábfejnél; ezeken a helyeken a vonalháló elhalványult és elmosódott. Michelangelo utóbb összehajtotta a lapot és az így keletkezett ív elülső oldalán (a rajz felső részének hátoldala, az írás áttetszik!) egy különféle változatokat tartalmazó „ricordo”. A Milanesi által átnézett szöveg a következő: A di 24 di settenbre 1528 venne Lionardo lo mio nipote a stare in casa mia a Firenze (1528. szeptember 24. napján Lionardo, az unokaöcsém jött lakni firenzei házámba); alatta változatok az unokaöcs ábrázolásához az október 10. és 30. közötti időszakból.

³ Bernard Berenson: *The Drawings of the Florentine Painters*. Amplified ed. I–III. Chicago, 1938. Nr. 1418. és I.: 175. sk.; Karl Frey: *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*. I–III. Berlin, 1909–1911. Nr. 26.; Henry Thode: *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*. I–III. Berlin, 1908–1913. Nr. 65. és III.: 189., I.: 102.; Adolf von Beckerath: Über einige Zeichnungen florentinischer Maler im königl. Kupferstichkabinett in Berlin. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 28. 1905. 113.; Wilhelm Köhler: Michelangelos Schlachtkarton. *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission*, 1. 1907. 165.; Frey, aki a lapot (akárcsak a többiek) modelltanulmánynak tartja és a cinquecento első éveire datálja, nem lát okot arra, hogy a rajzot közvetlen összefüggésbe hozza a csatakartonnal. Tolnai Károly (*Thieme-Becker Allgemeines Künstlerlexikon*. XXIV. Leipzig, 1930. 517.) az 1505 körüli évekre datálja.

⁴ A lateráni töredék (Carl Robert: *Die antiken Sarkophagreliefs*. III/1. Berlin, 1897. 30. tábla, 111.) a korábbi és jobb állapotban levő példány (1. és 3. kép). A másik példány (Robert 1897. i. m. III/1 29. tábla, 103.), egy szarkofág teljes elülső lapja, jelenleg a therma múzeumban található (Nr. 87b).

feltehetőleg avatott művészkéz munkája lehetett, mivel a motívumok a plasztikai lelemény gazdagságáról tanúskodnak, így például az érdeklődésünkre számot tartó figura a relief középső részén. Szembeötlő rajta a test két felének erőteljes kontraszthatása. Jobb oldalát a mozdulat egysége uralja, a törzs és a végtagok között, a saroktól a könyökig egyetlen vonal vezet, amely, akár egy íj, ki van feszítve. A test bal oldala, amely részben belevész a relief alapjába, mozgalmas kontraposzt ábrázolású, a lábfej erőteljesen kilép, a váll és a kar hátramarad. Ez rendkívüli mélységet kölcsönöz a tiszta oldalnézetnek, az alak olyan benyomást kelt, mintha elfordulna. Ezek a formai sajátosságok ferdén balról szemlélve, tehát amikor a figura hátát látjuk, még erősebben jutnak érvényre: a jobb oldal sziluettje lineárisan teljesen zárt, az összhatás egészét tekintve az elfordulás válik meghatározóvá.

Michelangelo rajza ezt a nézetet adja vissza. A rajzon és a domborművön megjelenő plasztikus forma azonosságához nem férhet kétség. Ezt a tényt adottként kell elfogadnunk, jóllehet hasonló esetről Michelangelónál eddig nem volt tudomásunk. Konkrét mintáját nem ismerjük, mivel a képen látható szarkofágtöredéket csak a 19. században találták meg, a másik példányt pedig először Winckelmann említi 1760-ban. A figura viszont (ellenkező irányba néző változatban) megtalálható a vatikáni Belvedere *Achilles és Penthesilea* szarkofágján is,⁵ amelynek nyomán már Giulio Romano készített rajzot; az a körülmény, hogy a motívumot egy érem hátlapján Francesco di Giorgio használta,⁶ amellet szól, hogy ez az antik lelemény Közép-Itáliában már Michelangelo előtt ismert volt.

Ha tüzetesebben megvizsgáljuk a rajzot, felfedezzük, hogy ezen is vannak olyan jegyek, amelyek, még az említett összefüggés ismerete nélkül is, óhatatlanul plasztikai mintára utalnak. A figura testtartása nem egy beállított modellé, nincs benne semmi statikus, a természetellenesen behajlított jobb láb mintegy lebeg, a balt nem lehet úgy kiegészíteni, hogy az biztos támaszt adjon az alaknak. Michelangelo modelltanulmányai nem ilyenek. De a technika is más. A belső formák nincsenek lehatárolva, fokozatosan mennek át egymásba, a legkiugróbb helyeknek egészen finom vonalkázás ad ragyogást, mintha a megformált anyag márvány volna. Hogy a minta magasdombormű lehetett, az valószínűsíti, hogy a bal kar és a bal comb belevész az alapba, és hogy a jobb láb a relief alapjához tér vissza. A rajzot a kutatók teljesen egybehangzóan és kétségkívül helyesen 1505-re datálják. Ebben az időszakban ennyire erősen megnyújtott arányok nem bizonyíthatók Michelangelónál. A karcsúság, továbbá bizonyos eltérések az anatómiai szempontból helyestől, végül a kis kerek fej és a sejtetett fejpánt bizonyítja a konkrét kapcsolatot a késő római szarkofág alakjával.

Mármost ha a kapcsolat szempontjából vesszük szemügyre a rajzot, akkor megállapíthatunk különbségeket. Michelangelo a mintához képest a következő változtatásokat hajtja végre: 1. A fő motívum, a zárt, íjszerűen megfeszített jobb oldali

⁵ Walter Amelung: *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*. I–II. Berlin, 1903. II.: 120. skk. és 13. tábla.

⁶ Vö. George Francis Hill: *Corpus of Italian Medals*. I–II. London, 1930. Nr. 307.

körvonal maradéktalan érvényesülése érdekében – ezt a vastag vonal ismételt meghúzása biztosítja – visszahajlított alkar, amely e sziluett vonalát a reliefen hirtelen megszakítja, itt hiányzik. A nézőpont enyhén eltolódik, a hát gyakorlatilag balról, teljes szélességében látszik, a lábszár valamivel kevésbé balról és felülnézetben, a lábfej előlről profilban látható. 2. Az egyes formákat az eleven modell révén szerzett tapasztalatok gazdagítják, teljes plaszticitásban jelennek meg. Hasonlítsuk csak össze a váll részeit és a nyakat! 3. Az izomzat át van stilizálva, egy olyan formastruktúra jön létre, amelyben semmiféle antik jelleg nincs, sokkal inkább Jacopo della Quercia formavilágának szellemében értelmezett késő gótikus reminiscenciákat idéz.

Hogy ez a figura milyen erősen megragadta Michelangelo figyelmét, azt az a körülmény mutatja, hogy az alakot fő nézetében, azaz tiszta profilban is megrajzolta. Ez a második lap nem maradt ránk; azt, hogy létezett egyáltalán, Michelangelo tanítványainak a művei bizonyítják, amelyeken feldolgozták ezt a motívumot. Így például a római S. Giovanni decollato oratóriumában látható *Krisztus megkezesztelkedése* freskó, amelyet 1541-ben festett Jacopino del Conte.⁷ A festő, aki eredetileg Sarto tanítványa volt, a harmincas évek elején, nagyjából Michelangelóval egy időben érkezett Rómába; korai művei hemzsegnek a kölcsönzött michelangelói alakoktól.⁸ Az ifjúkori barát, Bugiardini mellett ő az egyetlen olyan művész, akinek a mester modellt ült egy portréhoz;⁹ ez az a szép portré, amelyet a Palazzo Pittiben lehet látni. Egy másik mű, amelyhez a rajzot körülbelül ugyanabban az időben használták fel, egy névtelen Michelangelo tanítvány alkotása, a *Krisztus megkorbácsolása* a Pradóban.¹⁰ Hogy a festő korántsem közvetlenül a szarkofág-figura alapján dolgozott, azt az azonos principium stilisationis bizonyítja, amely még az ábrázolás bizonyos merevsége és esetlensége ellenére is egyértelműen felismerhető. Azonkívül valószínű, hogy e kép két másik figurájának is Michelangelo rajzai szolgálnak alapul, a középső alakhoz vélhetően egy elveszett vázlat Gyula pápa síremlékének egyik rabszolga figurájához. A szarkofág-figura oldalnézetére vezethető vissza még Leone Leoni azon nevezetes ezüstérmének hátlapja, amelynek előlapján a mester portréja látható.¹¹ Vasari szerint erről a versón szereplő ábrázolásról Michelangelo maga rendelkezett.¹² De a figura nézete is Michelangelo átdolgozásában épült be az itáliai manierizmus formakincsébe; mindjárt az imént említett

⁷ Vö. Hermann Voss: *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*. Berlin, 1920. I.: 41. kép.

⁸ Figyelemre méltó például a Bargello márvány Apolló ábrázolása az ugyanazon oratóriumban található *Angyal üdvözlés* Zakariásnak falképe, amelyet Voss (i. m. 140.) az 1535 körüli évekre datált (Phot. Min. d. Pubbl. Istr. 2306). A tegez és a nyíl itt azt bizonyítja, hogy a kortársak a figurát ténylegesen Apollóként fogták fel.

⁹ *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*. I-II. Apparate vers. von Karl Frey. München, 1923–1930. 233.

¹⁰ Nr. 57; fa, 99 x 71 cm (a 4. képen a festmény felső részének egyötöde hiányzik).

¹¹ Vö. Ernst Steinmann: *Die Porträtdarstellungen des Michelangelo*. Berlin, 1913. 50. tábla.

¹² Vasari i. m. 233.

Jacopino del Conte egy másik, *Keresztelő Szent János születését* ábrázoló művében találkozunk vele.¹³

Mi ragadhatta meg Michelangelót az antikvitas e leleményében? Ha megvizsgáljuk az általa végrehajtott változtatásokat, azt látjuk, hogy csak a különleges mozgásmotívum volt az, aminek plasztikai értékét még egy kézműves szintű másolat álcájában is felismerte. Ezt a tényt le kell szögeznünk, ha ennek a kölcsönzésnek az értelmét és értékét felderítendő, előtörténetét a mester ifjúkori műveiben keressük.¹⁴

A legkorábbi ránk maradt tanúságok Michelangelo művészetéről Giotto és Masaccio freskói nyomán készült tanulmányrajzok.¹⁵ Ezek abban az időben születtek, amikor Michelangelo, miután egy évet töltött Ghirlandaio műhelyében – ekkor volt tizennégy éves –, a szabad szobrásziskola növendékeként a San Marco kertben élt. Erről az időszakról mondta idős korában, hogy akkoriban egész Firenze az ő iskolája volt. Ízig-vérig újkori jelenség, hogy a művész kilép a tradíció biztos kötelékéből, és szabadon szemeli ki magának mestereit. A minták megválasztása árulkodik a fiatal Michelangelo felfogásáról. Az egyik ilyen Masaccio, aki 1425 körül egy figyelemre méltó „protoklasszika” megteremtője, a másik pedig az ő stílusának fő forrása, a késői Giotto. A fiatal művész meghatározó élménye azonban Masaccio, a Sta Croce freskóit is Masaccio szemével látja. Az F1 jelzésű tanulmányrajzán észrevehető, hogy az ábrázolt figura súlyosabb és masszívabb, szilárdabban áll a lábán (jellemző az álló alak bal lábfejenél található pentimento, amely a minta tudatos korrekciójának tekinthető!), s ezáltal a test világosabb tagolású, a redők esése természetes, a nehézkedést követi. A lényeg, az arányoknak a hősiességig fokozása és a kifejezésben megmutatkozó csaknem zord komolyság teljességgel az ő tulajdona. Ugyanebben a felfogásban ábrázolja Szent Péter alakját Masaccio *Adógaras* freskójából. Minthogy azonban ez a figura maga is csak újrafeldolgozása János evangélista alakjának Giotto Peruzzi-kápolna-beli művéből, a *Drusiana feltámasztásából*, Michelangelo e rajzán a firenzei művészet fejlődésének három forduló-pontja tükröződik.

E tanulmányrajzok (több is van belőlük¹⁶) stílusa 1490 körül a legkevésbé sem jelent anakronizmust. Hasonló szintézisre törekvésre és az emberi alak ilyen új felfogására a nyolcvanas években egyébként még Közép-Itáliában is akad példa. Amikor Signorelli a loretoi Sagrestia della Cura egyik freskóján szabadon lemásolja Verrocchio *Tamás* csoportját, ez egyúttal a minta kritikája is, egyszerűbb és kifejezőbb taglejtések, a nyugtalanul meggyűrt drapéria helyett széles, folytonos redők,

¹³ Giulio Bonasone metszete, „Jacobus Florentinus Inventor” jelöléssel (Bartsch XV, 131., Nr. 76.). Az alkotó helyes meghatározása és az a figyelemre méltó feltételezés, hogy eredetileg ez a kompozíció is a S. Giovanni decollato-beli képciklushoz volt szánva, H. Vosstól származik (1920. i. m. 144.).

¹⁴ A következőkre vonatkozóan vö. K. v. Tolnai kiváló áttekintését Michelangelo fiatalkori fejlődéséről a szerző Michelangelo-szócikkében. Tolnai 1930. i. m. 515. skk.

¹⁵ Sajnos nem ismerem azt a tritonról készült szénrajzot, amely a settiganói Buonarroti-ház egyik szobájának a falán található, s amelynek eredetiségeért újabban Tolnai síkra száll (i. m., 515.).

¹⁶ Frey 1919–1911. i. m. 22., 23. (ezekről vö. Johann Wilde *Belvedere*, 11. 1927. 147.) és talán 41.

amelyek a fő irányokat hangsúlyozzák, az egész sziluett monumentális zártsága és itt is megnyújtott arányok és fokozott masszivitás. Vagy egy másik példa: Leonardónak a *Királyok imádása* kompozícióján baloldalt ábrázolt, bő köpenybe burkolt alak Masaccio ugyanolyan értelemben vett újrafeldolgozásának tekinthető, mint Michelangelo rajzai; a legszembetűnőbb ezen a figurán is a kifejezés mély, áhítatos komolysága. Csak éppen Leonardo és Signorelli ezen alkotásai egy lassú fejlődés eredményei. Michelangelo számára a firenzei „protoklasszika” tanulmányozása a kiindulópont, a fundamentum minden későbbihez. Ő egy fiatalabb nemzedék képviselője, akinél ezért a korszerű sokkal radikálisabb formában jelenik meg.

Annak a felfogásnak a kialakulásában, amely a korai tanulmányrajzain mutatkozik meg, kétségtelenül döntő szerepe volt a Medici-féle antik gyűjtemény ismeretének is. Lorenzo Medici humanista elképzelése azonban, hogy antik gyűjteménye alapján neveljen a „jó művészetre” fiatal szobrászokat, Michelangelo esetében közvetlenül nem lehetett termékeny. Eleinte ő is csak a firenzei múlt során felhalmozott *feldolgozott* antikvitásra fogékony. Első ránk maradt plasztikai művén, a tizenöt vagy tizenhat éves korából származó *Lépcsős Madonna* domborművön egyértelműen felismerjük a Giotto és Masaccio nyomán készített tanulmányrajzok eredményeit. Harmadik mintaként még Donatello csatlakozik az előzőkhöz, mégpedig a késő húszas és harmincas évek Donatellója, a Brancacci kardinális nápolyi síremlékén látható *Mária mennybevitale* és a Londonban található *A kulcsok átadása Szent Péternek* alkotója, aki maga is erősen Masaccio befolyása alatt állt. A *Lépcsős Madonna* nemcsak a szélsőséges alulnézetben koncipiált dombormű festői felfogásában és a „rilievo schiacciato” technikai megoldásában támaszkodik Donatellóra, hanem az a mód, ahogyan az idilli motívumok kontrasztáló háttére révén fokozza a fő csoport komolyságát, már szintén megtalálható Donatello londoni reliefjén. Sőt, feltehetően közvetlen összefüggés áll fenn az emitt egymást átkaroló puttók és a Michelangelónál a lépcső tetején megjelenő gyermekpár között. Egyúttal először fedezünk fel Michelangelónál közvetlen antik vonatkozást. Wölfflin hívta fel a figyelmet arra, hogy a Madonna ülőmotívuma és fejtartása a görög sírdomborművek mintáját követi; egy hasonló sztélé töredéke máig megvan a Palazzo Riccardiban.¹⁷ Az összefüggés azonban jószerével csupán ikonográfiai természetű, mivel a motívum megformálása, sem anya és gyermeke plasztikai egysége, sem a formanyelv nem antik. A testrészek széles felületre vannak szétlapítva, a drapéria redőzete, lágy spirál formájú alakzatokban a szélekre tolódik.

A *Kentaurok csatája*, a tizenhét éves ifjú műve, a humanista nevelés első hozadéka. A mitológiai téma, a kentaurok és lapithák harca Peirithoos menyegzőjén (a biográfus kiemeli, hogy a mű megalkotására a humanista Politianus ajánlotta Michelangelót), valamint a Firenzében újnak számító műfaj egy antik világ teremtésének szándékáról árulkodik. De forma tekintetében az antikvitás itt sem közvetlenül fejt ki megtermékenyítő hatást. Nem véletlen, hogy az ábrázolt alakok egyikénél sem bizonyítható antik előkép. Hekler a rajz bal oldalán megjelenő figurát,

¹⁷ Vö. Tolnai 1930. i. m. 515. sk.

a jobbában méretes követ tartó ifjú alakját egy hellenisztikus gemmával hozza kapcsolatba.¹⁸ Úgy véljük azonban, hogy ehhez a figurához sem valamely antik mű, hanem egy antik mű feldolgozása, Bertoldo *Bellerophonja* adta az ösztönzést. A *műforma* a római szarkofágdomborművekből vezethető le; Tolnai külön felhívja a figyelmet a Terme di Dioclezianóban található Ludovisi-féle csata-szarkofágra. Külső hasonlóságok valóban fennállnak, így például a figurák elrendezése több szinten, a vezér alakjának kiemelése a középső mező felső részén, az elesettek motívuma az alsó sorban. De Michelangelónál minden, ami művészi szempontból lényeges, más. A domborúsági viszonyok elrendezése nála a mélység szerint történik, a középen ábrázolt hőst jobbról és balról két, kontraposztban megjelenített alak kíséri. A szimmetria úgy van kialakítva, mint Masaccio *Adógaras* freskójának főcsoportjánál. Ami viszont Michelangelo számára fontos, az a világnak mint dinamikus eleven matériának a felfogása és megformálása. Csak test áll rendelkezésére, és csak annyiban, amennyiben az az erőktől telített. Csak az erő *ad formát* a testnek és teszi teljessé. Minden merő feszültség és mozgás, ha pedig ez hiányzik, a matéria összeomlik, holt, majdnem formátlan masszává válik. És ahogyan az önmagában álló testet, úgy a csoportot is mozgás hatja át, ugyanakkor azonban a rejtett szimmetria szilárd keretben tartja. Kitöltetlen térmélység, a környezetre nincs utalás, a térbeliség voltaképpen csak egy funkciója a testeknek. Ezért nincs is olyan egységes dombormű-alap, amelyből a figurák kiemelkedhetnének. A kötömb jelenti ennek a mozgalmasságnak a külső határait, a testek belevesződnek a kőbe. Az antikvitással való kapcsolat tehát itt is úgyszólván elméleti, a művészet szférájában nyomban érvényét veszti. A Bertoldo Bargello-beli bronz domborművével való közkeletű párhuzam éppen a lényegi ellentétéről tanúskodik. Bertoldónál egy archeológiai indítatású másolat, emitt egy minden ízében új alkotás, amelyhez az antik minta csak az ösztönzést adta. A *Kentaurok csatája* mindenekelőtt ifjúkori mű, az első megfogalmazása az életprogramnak, amelyet a művész későbbi korszakaiban újra meg újra átdolgoz (a csata-kartonon, az ércgígyót ábrázoló 1530 körül készített vázlaton, az *Utolsó ítélet* főcsoportján), és amelyhez *A kufárok kiűzése a templomból* című legkésőbbi fennmaradt kompozícióvázlatán (Frey 255) csaknem szó szerinti értelemben még egyszer visszatér.

A következő alkotások, egy életnagyságúnál nagyobb méretű Herkules szobor és egy fa feszület, a Magnifico halála után egyedül, minden támogatás nélkül maradt fiatal művész önálló vállalkozásai, nem maradtak fenn. Azután következik a bolognai epizód. Az *Arca di San Domenico* három alakjában egy másfajta formanyelvben folytatódik a csata-relief mozgalmassága. A korábbi eszmények mellé ekkor sorakoznak fel Quercia késői művei, és rövid időre csaknem teljesen bűvkörükbe vonják Michelangelót. Quercianál találja meg Masaccio súlyosságát és tömörségét, tehát ismét egy rokon felfogást, és egy artisztikusan gazdag redőjátékot, amelyben a mozgás maga válik formává, mégpedig igazi szobrászi értelemben. A

¹⁸ Anton Hekler: Michelangelo und die Antike. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7. 1930. 203. és I. 3. tábla.

három figura közül a legérdekesebb, a *Szent Proculus* kis szobra jellemző módon Masaccio, Donatello és Quercia reminiscenciákat mutat: idézi a vámszedő figuráját Masaccio *Adógaras* freskójáról, Donatello *Szent Györgyét* az Or San Micheléből és Ádámot Quercia *Bűnbeeséséből* a San Petronio kapujáról. Az előképeket azonban teljesen összeolvasztja; ez az ókeresztény harcos a Palazzo Vecchio előtt álló *Dávid* egyik elődje.

Michelangelo Firenzébe való visszatérése után készült következő munkája egy azóta elveszett, kisméretű *Giovannino* szobor, amely külsőre is e munkák folytatása lehetett. Minthogy Bolognából való hirtelen eltűnésekor még hiányzott egy *Giovannino* figura az *Arca di San Domenicó*ról, joggal feltételezhetjük, hogy ezt a már megkezdett szobrot vagy a hozzá készült modellt vitte magával Firenzébe. Ezzel egyidejűleg egy alvó *Cupido* figuráján dolgozik, amelyet egy közvetítő kereskedőn keresztül antik darabként adott el Rómába. A Rómában nagy feltűnést keltő eset, amely aztán oka lett Michelangelo áttelepülésének, fényt vet az antikvitás csodálatának divatjára, amely a quattrocento végén hatalmába kerítette a művészet iránt érdeklődő köröket. Időről időre felvetődött az a sejtés, hogy Tintoretto korai művének, a Münchenben őrzött *Vulcanus rajtakapja Vénuszt és Marsot* festménynek Ámor figurája ezt az ugyancsak elveszett szobrot ábrázolja. Végül is tudjuk, hogy Tintoretto gyűjtötte a Michelangelo művei nyomán készült reprodukciókat, tehát lehetséges, hogy az akkoriban Mantovában található alvó Ámor nyomán készült efféle másolatra is szert tett. A hipotézis alátámasztására megemlíthetnénk, hogy ez a figura még két másik manierista festményen is felbukkan (mégpedig különböző nézetekben), mi több, közülük az egyik Giulio Romano műhelyéből származik,¹⁹ ez pedig nyilvánvaló utalást jelentene Mantovára. Ha a hipotézis helyállónak bizonyul, akkor Michelangelo figurája pusztán másolat volt az antik minta nyomán, ugyanis ebből az Ámorból léteznek késő római példányok, sőt még egy olyan, bronzból készült cinquecento változata is van (korábban a Castiglioni gyűjteményben), amely kétségtelenül nem Michelangelóra, hanem az egyik antik darabra megy vissza.²⁰ A figurának mint változtatásokat nem mutató másolatnak azonban témánk szempontjából nem volna jelentősége és megmaradna tisztán életrajzi ténynek, elszigetelt esetnek a művész pályáján.

A források három olyan plasztikai műről tudósítanak, amelyeket Michelangelo öt római éve alatt, az 1496 nyarától 1501 tavaszáig terjedő időszakban alkotott: két, magában álló szoborról és a Szent Péter-beli *Pietà* szoborcsoportjáról. Véleményem szerint a részeg *Bacchus* az a figura, amelyen mindjárt Rómába érkezése után Ámor figurájának rászédett vevője, Riario kardinális megbízásából dolgozni kezdett, és amellyel egy év múlva el is készült; a szobrot a kardinális visszautasította. Itt, akárcsak a *Kentaurok csatájánál*, a téma és a műforma is antik. A megbízás, amelyről Michelangelo egy Firenzébe küldött levelében beszámol, egy szoborkertbe szánt mű,

¹⁹ Giulio Romano: Jupiter születése. London, National Gallery Nr. 624; Madonna és gyermek. London, Bridgewater Gallery (Nr. 42?).

²⁰ Leo Planiscig: *Sammlung Camillo Castiglioni, Bronzestatuetten und Geräte*. Wien, 1923. Nr. 20.

amely végső soron azt várja el alkotójától, hogy versenyre keljen az antikokkal. Ezért van a figurának több nézete. A fő nézethez Michelangelo egy háromszög keresztmetszetű tömböt szemelt ki, a formákat pedig úgy rendezi el, hogy a figura mintegy felszólítja a nézőt, hogy jobbról és balról körüljárja. Tisztán technikai szempontból a szobor sokat köszönhet a késő antik szobrászatnak, mindenekelőtt a fúró mesteri használatát, amely Bolognában jelenik meg első ízben Michelangelo szerszámai között. A fej és mellkas lágy modellálása a Hadrianus kori Antinoos típus követéséről árulkodik. Máskülönb a lelemény Michelangelo sajátja; bizonyos megnyugvást mutat a legutóbbi művekhez képest, a természeti formák beható tanulmányozásáról, precíz kivitelezésről tanúskodik.

Hasonló külső jegyeket viselhetett magán az elveszett *Apolló* szobor is, Michelangelo második, Rómában készült munkája, amelyet ugyanannak a polgári mecénásnak a megrendelésére alkotott, aki a *Bacchust* is megszerezte, és aki végül a *Pietra* szóuló megbízást közvetítette neki. A *Pietà*, egy zárt csoport, új szakaszt vezet be Michelangelo fejlődésében. A megnyugvás teljes, a fiatal művész maradéktalanul kapcsolódik a kor eszményéhez, ugyanazon a szinten áll, mint az egy nemzedékkel idősebb Leonardo, néhány évig ő a klasszikus stílus legjelentősebb képviselője. Az a majdnem tökéletes azonosság, amely kifejezés és gesztus tekintetében Leonardo *Utolsó vacsorájának* Krisztusa és a *Pietà* csoport Madonnája között áll fenn, az egész művészettörténet egyik legtanulságosabb analógiája.

A márvány *Dávid* Michelangelónak az a műve, amellyel kapcsolatban az antikvitással való összefüggés a leggyakrabban került szóba. Az álló motívum esetében a Herkules szarkofágon látható példákra, a formanyelv tekintetében pedig a Monte Cavallo dioszkurosaira szoktak hivatkozni. Mármost, ami a formanyelvet illeti, elegendő egyetlen részletre utalnunk, hogy megmutassuk, mennyire különbözik a vélt előképektől. Az a mód, ahogyan a *Dávid*-nál a nagy mellizmok a törzs sziluettjét átmetszik, egyetlen antik műben sem fordul elő. Az álló motívum kétségkívül klasszikus, de a terhet hordozó láb és a terhet nem viselő láb közötti kontrasztnak ezt a túlhangsúlyozását szintén sehol nem találjuk meg az antikvitásban. Ez gótikus jellegzetesség, egy kifejezési elem; a legközelebbi analógiákat a toszkán trecentóban felbukkanó antik hatások szolgáltatják. Ha Duccio *Maestáján* szemügyre vesszük a három *Máriát a sírnál* (ahol hasonló részleteket is látunk, ilyen a súlyosan lecsüngő kéz, ilyenek a magasra szökő szemöldökök közötti mélyen bevéssett keresztirányú redők, sőt még a hasonló kopár, hegyes kőformáció is, mint a *Dávid* szobor posztamentumán), erős lehet a kísértés, hogy itt közvetlen ösztönzést vélelmezzünk. Michelangelo 1501-ben Rómából Firenzébe tartván útközben bizonyíthatóan megállt Sienában, és a mű, amelynek megérkezése után azonnal nekifogott Firenzében, éppen a márvány *Dávid*. Duccio Magdolnájának álló motívuma kétségtelenül szobrászi eredetre vall. Jelen esetben közvetlenül attól a szobrásztól származik, aki, maga is a gótika előharcosa Itáliában, műveit mindig az antikok nyomán alkotta: Giovanni Pisano. A sienai dóm homlokzatán a fiatalabb szibilla sok olyan figurához szolgál példaként, amelyek ezt a mozgásmotívumot variálják, és amelyek éppen világosan felismerhető antik lényegük okán nem téveszthetők össze az északi gótika

alkotásaival. Michelangelónak feltehetően a plasztikai gondolat nyerte el a tetszését Duccio kisméretű tábláján.²¹ Az ő szobrának is hasonló a kifejező karaktere, amely véleményünk szerint ezúttal konkrét tartalmi jelentést is magában foglal. A harcos Dávid szilárdan áll a jobb lábán, és leeresztett súlyos karja által a figura ezen az oldalon tömörszerű szilárdságot kap, a test körvonala teljesen zárt. Ezzel szemben a másik oldalon a sziluett fel van lazítva, a test bal oldala, amely az ellenséges világ felé fordul, nyitott. Az ellentétet Michelangelo más alakjainál is megtaláljuk, különösen a Mózes felépítése követi maradéktalanul ezt az elvet. A test jobb és bal oldala közötti különbséget a középkorban teológiailag értelmezték. A „*Meditationes vitae Christi*” című, még a reneszánsz korában is rendkívül közkedvelt ferences elmélkedésben van egy rész, amely, éppen az egyik Dávid zsoltárhoz kapcsolódva, erről a különbségről szól, s amely mintegy Michelangelo Dávidjához szánt magyarázatként olvasható: „Ez Isten kegyelme az Ő szolgálóival szemben, [...] hogy az Úr a küzdelem alatt mindenkor a *jobbujkon* áll erős oltalmazóként. Amiként Dávid tanúságot tesz az Úrról: [...] Ő a jobbomon áll, hogy ne mozdíthassanak [...] Ő, hogy Te mindig itt vagy a jobbomon, jó Jézus!... Sújtsanak csak le a *bal* oldalamra, kaszabolják le akár, tiporja le, sújtsa porba a gyalázat: készséggel kínálom fel azt, [...] ha Te megmaradsz oltalmazómnak, jobb kezem oltalmazójának.”²² Ha fennáll ilyen tartalmi összefüggés, akkor azt felfoghatjuk a trecentóra való második utalásként.

A közvetlenül ez után alkotott műnek, az 1502-ben készült bronz Dávidnak, a megbízás értelmében Donatello Dávid figuráját kellett alapul vennie. A művész nem tartotta magát ehhez a feltételhez. A vázlat mellé itt most nem azzal a szándékkal helyezünk illusztrációként egy korai klasszikát képviselő művet, nevezetesen Peruginónak egy a nyolcvanas évekből való, az Uffiziban őrzött rajzát, mintha bármiféle pragmatikus összefüggést akarnánk megállapítani közöttük, sokkal inkább azért, hogy megmutassuk: a Michelangelo művészi fejlődésének e klasszikus fázisában keletkezett művekhez milyen könnyű analógiákat találni középkori elődeinek művészetéből.

Olykor a két művészi világ – a toszkán és az antik – még egy és ugyanazon műben is összetalálkozik. A Bargello-beli *Madonna tondó* kompozíciójának zárt-ságát és harmóniáját tekintve aligha gondolnánk idegen inspirációkra. A főalak mégis félreismerhetetlenül Quercia egyik leleményére, méghozzá ezúttal egy korai művére, a sienai *Fonte Gaia Prudentia* reliefjére vezethető vissza. Az ülő motívum, a drapéria formáinak lágy kezelése, a redőképzés részletei és a szép késő gótikus arctípus megismétlődik a márványtondóban. Az erősen töredékes kútdombormű jelenlegi

²¹ Egyébként a sienai *Piccolomini-oltár* egykorú kis szobrai is jelennek meg ebből a műből vett ruhamotívumok, amelyeknek megformálása azonban teljességgel Michelangelótól származik, segítédek csak az átdolgozásukban működtek közre.

²² Az idézet forrása a Mechitaristen-Congregations-Buchhandlung német fordítása, *Das Leben Christi, erzählt und betrachtet von dem heiligen Bonaventura*. 3. Aufl. Wien, 1856. (1. kiadás 1836). 146. A műről, az 1300-as évekre tehető keletkezéséről és terjedéséről a reneszánsz idején vö. P. Livario Oliger: *Le Meditationes vitae Christi del Pseudo Bonaventura*. Arezzo, 1922. VII/4. és VIII/1.

kiegészítése nem teljesen megfelelő, a sekély fülkét határoló ívet, amely korábban a kompozíció oválisát felülről lezárta, enyhén átmetszi a kerek női fej (épp úgy, mint Michelangelónál). A tondón az anyja ölében fekvő gyermek Jézus motívuma megtalálható egy *Phaedra szarkofágon*, a pisai Camposantóban levő úgynevezett *Contessa Beatrice szarkofágon*. Az összekulcsolt lábnak, a jobb karra támasztott fejnek, az egész testtartásnak hosszú az előtörténete az antikvitásban. Michelangelo ábrázolásán a gyermek lecsüngő bal karja és testéhez szorított keze nem antik, hanem toszkán elem.

Az antikvitásból való átvételek minden eddigi esetben viszonylag jelentéktelen motívumokat érintenek, és ezek tökéletesen új és eredeti művészi egységekbe épülnek be. A késő antik formavilág igazi birtokba vétele csak a Michelangelo klasszikus periódusát lezáró műben, az 1504–1505 telén készített csata-kartonnál történik meg. A művész ekkor már végigjárta az odáig vezető utat. A klasszika megnyugvást hozott, az egyes részek elkülönültek a kompozícióban. A kentaurók csatájának dinamikus egységét egyfajta statikus egység váltotta fel. A mozgás már nem folytonos, mintegy megmerevedett, az egyes motívumok viszonylagos önállóságukat megtartva kapcsolódnak egymáshoz. A magasság és mélység rétegzése sem eredményez semmiféle folytonosságot, a testek itt úgy jelennek meg, mint egy dobozszerű térben. Figyelemre méltó azonban, hogy Michelangelo ezúttal is csak bizonyos mozgásmotívumokat vesz át az antik művekből, a formanyelvet nem. Ezért megfelelőek a művészi szempontból jelentéktelen minták is, Michelangelo a számára érdekes nemes magvat használja fel belőlük.

Az előtérben jobbra látható katona, aki üggyel-bajjal húzza fel a harisnyáját, amint Hekler rámutatott, egy hellén gemmára megy vissza.²³ Eddig senki nem figyelt fel arra, hogy az előrenyomuló alak a jobb szélén az egyik Monte Cavallo-i dioszkuroszi figura feldolgozása. Michelangelóra jellemző a nézet megválasztása, ahogy az antik figura síkszerűen szétterített előlnézetét elfordítja, ebből a nézőpontból, félig hátulról ábrázolhatóvá válik a mozdulat egységes, valamennyi végtag pozícióját meghatározó lendülete. Michelangelo úgy rendezi el a formákat, hogy a jobb kar és a jobb váll egyforma távolságba kerüljön, így a mozdulat lecseng, ugyanakkor a kép belseje felé fordított fejjel új kontraszt jön létre. Donatello, aki a Bargello-beli *Keresztrefeszítés* domborművén ugyanebben a nézetben ábrázolta az antik figurát, ezt a Michelangelóra jellemző változtatást nem hajtotta végre.

Valószínű, hogy ebben az időben keletkezhetett az a kiindulópontunkul szolgáló rajz is, amely egy szarkofág-figura nyomán készült, ezt az imént feltárt összefüggések ismerete nélkül is minden kutató így feltételezte. A rajz lényegi rokonságot mutat a csata-karton dioszkuroszi figurájának másolatával; a minta megválasztása és a rajta végrehajtott változtatások mindkét esetben ugyanebbe az irányba mutatnak. Még az is lehetséges, hogy a kartonhoz ezt a rajzot is felhasználta a művész. Olybá tűnik, hogy a mű megismerésében fő forrásunkként szolgáló, Holkham Hallban őrzött Bastiano da Sangallo-féle másolat nem teljes. Baloldalt, ahol a sziklák állnak, az

²³ Hekler 1930. i. m. 207. és I. 7/8. tábla.

eredetin valószínűleg még további alakoknak kellene szerepelniük.²⁴ A második forrás, egy nyilvánvalóan emlékeztető rajzolt hevenyészett, késői másolat, amelyet az Uffizi őriz (Thode 208). Ezen a kompozíció láthatólag ki van egészítve, többek között egy olyan alakkal, amely a szarkofág-figura mozgásmotívumát mutatja.

Ebben az időben, 1505 körül a tetőfokára hág Michelangelo érdeklődése az antikvitás iránt. A Gyula pápa síremlékéhez készített első terv, amelyet közvetlenül a csata-karton után vetett papírra, csupán az antikvitás eszme- és formavilágából érthető. Ez a fajta mauzóleum korábban teljesen ismeretlen volt az itáliai művészetben, a tervek szerint a szarkofág ennek az ovális alaprajzú belső terébe került volna. A külső architektúra diadalív homlokzatra emlékeztetett, a szobrászi dekoráció elemei a római győzelmi plasztikából származtak.²⁵ A részletek túl messzire vezetnének. Jellemző, hogy a terv ebben a formában még az érett reneszánsz kori Rómában is megvalósíthatatlannak bizonyult, 1513 után pedig keresztény tartalommal kellett megtölteni.

Erre az időszakra esett a *Laokoón* szoborcsoport megtalálása, amint ez Michelangelo életrajzából is ismeretes, és ugyanebben az időszakban használta fel Grünwald megállapítása szerint firenzei Máté szobrán a Pasquinót.²⁶ Első ízben fordul elő, hogy a művész számára antik *forma* válik meghatározóvá. A szobor tartalmaz növekményt, a torzónak egyfajta továbbgondolását, de a görög művész szándékától teljesen eltérő, más irányban. És az újonnan létrejött egység ismét a legszorosabb kapcsolatot mutatja a toszkán „protoklasszikával”, Quercia és a fiatal Donatello műveivel, amelyekben újra megjelenik az övbe beakasztott súlyos kéz motívuma is. A kifejezőerő robusztussága már túlmutat a klasszikus korszak műveinek nyugalmán, és egy olyan fejlődés nyitánya, amely a Sixtus-kápolna mennyezetén ábrázolt prófétákhoz vezet.

Egy ugyanekkor készült, a Louvre-ban őrzött rajz, amely egy *Szent Anna harmadmagával* ábrázoláshoz készült vázlat, bizonyítja, művészi fejlődésének ebben az új fázisában (ez váltja fel a klasszikus szakaszt) mennyire fontossá vált ismét Michelangelo számára első tanulmányrajzainak köre, a korai quattrocento és a trecento. A csoport alapgondolata és a Madonna figura motívuma, amelyben Doidalsas guggoló *Aphroditéjével* véltek felfedezni kapcsolatot,²⁷ Giovanni Pisanónak a pistoiai szószéken látható szibilláiból vezethető le. Ahogy az egyik jósnő hirtelen odafordulva az égi sugallat hangjára figyel, úgy változik a fiatal Madonna arca az elmélyült, komoly anya arcává. Tulajdonképpen már nem a mozgásmotívum, hanem a kifejezés gesztusa az, ami lenyűgözte Michelangelót. Hogy a

²⁴ Berenson 1938. i. m. I.: 176. és Köhler 1907. i. m. 165. ezt feltételezte. E hipotézissel fordul szembe újabban Anny E. Popp (*Leonardo da Vinci. Zeichnungen*. München, 1928. 48.).

²⁵ Vö. Emanuel Löwy: Stein und Erz in der statuarischen Kunst. *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, 1913. 27. sk., és Werner Weisbach: *Trionfi*. Berlin, 1919. 109. skk.

²⁶ Alois Grünwald: Über einige Werke Michelangelos in ihrem Verhältnis zur Antike. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 27. 1907/1909. 130. sk. és 27. tábla.

²⁷ Hekler 1930. i. m. 219.

azoknak a történelmi jeleneteknek a közvetlen közelében találhatók, amelyek a teremtés lényegi történését és annak bukását ábrázolják. Míg ezek a képek át-gondoltan a térnek egy magasabb szférájába vannak helyezve, az ifjak (épp úgy, ahogy a próféták és szibillák, a misztikus istenélmény fő alakjai) a kápolna terének szférájában jelennek meg. Úgy véljük, ezek az alakok a maguk tökéletességében a szépet testesítik meg, azaz platonikus felfogás szerint az isteninek, hogy Marsilio Ficino szavával éljünk,³³ egy édes közösség „dulcis vitae communio” eszméjének földi megjelenési formáját képviselik. A konkrét kapcsolat az antikvitással tehát éppen e figuratípus esetében lep meg bennünket a legkevésbé.

Az antik vonatkozásoknál jóval több példáját találjuk a mennyezetten is a korai quattrocento és a trecento művészetével való kapcsolatnak. Ráadásul ezek nem csupán figurális és kompozicionális motívumok átvételében merülnek ki. Az a sajátos, olyannyira anakronisztikusnak ható téralakítás és elbeszélésmód, amely például *Hámán történetében* mutatkozik meg, maradéktalanul levezethető a művésznek a trecento iránti mély vonzódásából; ellenpéldaként szolgálhat Giotto Peruzzi-kápolna-beli műve, a *Keresztelő Szent János születése és névadása*. Michelangelo művészi mondandója viszont olyannyira önálló és új, hogy az efféle összefüggéseket, amelyek a történész számára fontosak lehetnek, majdnem erőltetetten kell a művekbe beleláttni.

Hogy milyen nagy lehet a távolság az inspiráció forrása és a feldolgozás között, arra már csak két (hitünk szerint kétségbevonhatatlan) példát szeretnénk meg-
említeni, és ezzel le is zárnánk ezt az inkább negatív eredményt hozó példasort Michelangelónak az antikvitáshoz fűződő, gyakran említett kapcsolatáról. Az *Ádám teremtésén* megjelenő Atyaisten lebegő alakjához azok a Viktória figurák adták az inspirációt, amelyeket a római diadalíveken a sarkok kitöltésére szoktak alkalmazni. A Krisztus őseinek a mennyezet alatti lunettákban ábrázolt egyik legpazarabb alakjához a Septimius Severus diadalívéről való folyamisten szolgáltatta a grafikai vázat. Noénak ezek a leszármazottai, a tökéletes bűnösségnek, annak az emberiségnek a képviselői, amely saját erejéből már nem találja az Istenhez vezető utat, a földi élet testi és lelki nyomorúságának foglyaiként, tartalmi szempontból a legszélsőségesebb ellentétei az antik természeti istenségek szimbolizálta földi lét dicsőítésének. Ugyanígy az a várandós fiatalasszony is, aki gyámoltalan és elhagyatott, tompa létének értelmét fel nem fogván.

Mit jelentett tehát az antikvitas a fiatal Michelangelónak? Nem a kiindulópont volt számára, hanem csupán a művészet egy idegen világa, amelyet nagyra tartott, és amely alkalomról alkalomra olyan anyaggal látta el, amelynek segítségével könnyebben valósította meg művészi szándékait. Ez a világ nem közvetlenül nyílt meg számára, hanem a firenzei múlt művészetének kerülőútján, a trecento és a quattrocento korában feldolgozott antikvitáson keresztül. Amikor a fiatal Michelangelo közvetlenül az antikvitas felé fordult, akkor ezt teljesen konkrét szempontok alapján tette. Kizárólag a késő korból választott emlékeket, és lényegében

³³ Vö. Hettner 1879. i. m., 178.

forrás Giovanni Pisano volt, azt nemcsak olyan részlethasonlóságok bizonyítják, mint például a fátyollal keretezett fej vagy a jobb kar tartása, hanem az a tény is, hogy késői *Angyal üdvözlés* rajzán Michelangelo ugyanezt a csoportot alkotta újra (F.259), és ezúttal az angyal alakját változatlanul átvette.

Végül vessünk még egy pillantást a Sixtus-kápolna mennyezeti festményeire! Ezekben jelennek meg először a maguk teljességében Michelangelo eszményei, ezekben valósul meg művészi gondolatvilágának fenomenológiája, amelyben a biogenetika alaptörvénye értelmében ifjúkori fejlődésének stádiumai még egyszer megismétlődnek, az egészen korai Masaccio hatás a *Kentaurok csatájának* mozgalmasságában, azután a klasszikus, majd végül a *Máté* szobor kifejezéssel telített fázisa. Jelen összefüggésünk szempontjából az a fontos, hogy a keresztény ikonográfiai program tematikájában kibontakozó festmények tulajdonképpeni művészi tartalma a kor firenzei filozófiájának szellemében értett újplatonikus megfontolásokból táplálkozik. Hermann Hettner erre több mint fél évszázaddal ezelőtt mutatott rá, véleményünk szerint meggyőzően,²⁸ fejtegetései egyes részleteiben kiegészíthetők és korrigálhatók ugyan (mint ahogy ezt Karl von Tolnai éppen a legfontosabb pontokon meg is tette),²⁹ lényegében azonban helyénvalónak bizonyultak. Itt most nincs módunk ennek behatóbb taglására; talán sikerül majd bebizonyítani, hogy a Sixtus-kápolna mennyezeti freskója olyan műalkotás, amelyben a humanizmus művészileg produktívra vált. Ezt a gigantikus alkotást ez a tény kapcsolja össze a legmélyebben az antikvitással. Formai összefüggéseket részint okkal, részint alaptalanul állapítottak meg a festett architektúra és az egyes ignudo figurák között; e kapcsolatok közül a legdöntőbb, a Joel balján ábrázolt ignudo rokonsága egy a bécsi Kunsthistorisches Museumban őrzött gemmával, téves következtetéshez szolgáltatott alapot.³⁰ Kris és Eichler szerint ugyanis a gemma nem antik eredetű, hanem később keletkezett, mint a freskó.³¹ Egy példa, amelyre Panofsky hívta fel a figyelmet,³² a *Máté* szobornál felhasznált *Pasquino* torzóval való kapcsolathoz kínál pontos analógiát. Ahogy emitt a *Pasquino*t, úgy egészíti ki Michelangelo a Jeremiás fölött balra látható ignudón azt a Belvedere-beli torzót, amely Vasari szerint a művész kedvenc antik darabja volt. Ezáltal ismét valami teljesen új minőség jött létre, mégpedig abban a felfogásban, amelynek jegyében Michelangelo kitalálta a mennyezeten megjelenő figuratípusokat. A ruhátlan ifjak nem tekinthetők merő dekoratív kitöltő elemeknek, ellenkezőleg, éppen ők juttatják világosan kifejezésre az egész kompozíció platonikus alapgondolatát. Ezek a figurák

²⁸ Hermann Hettner: *Italienische Studien*. Braunschweig, 1879. 250. skk.

²⁹ Tolnai 1930. i. m. 518.

³⁰ Grünwald 1907/1909. i. m. 133. skk és 7/8. kép.

³¹ Vö. Ernst Kris: *Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst der italienischen Renaissance*. I–II. Wien, 1929. I.: 48. sk., itt a szerző a bécsi gemmát Valerio Bellinek tulajdonítja. A tényt már Erwin Panofsky (*Die Michelangelo-Literatur seit 1914. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1. 1921/1922. Buchbesprechungen, 41.: 63. jegyz.) helyesen látta.

³² Panofsky 1921/1922. i. m. 41. és 4/5. kép.

ezekből is csak mozgásmotívumok érdekelték. Ezért a kivitelezés művészi kvalitását csak a legritkább esetben tekintette mérvadónak.

Michelangelo nem volt klasszicista, az antikvitáshoz való viszonya csak egész művészi fejlődésének összefüggésében értelmezhető. Ő maga mondta el a leglényegesebbet erről a kapcsolatról. Egyik barátja mesélt neki (Vasari beszámolója szerint)³⁴ egy művészről, aki csak antik mesterműveket másolt, mégis azzal dicsekedett, hogy túlszárnyalta a régieket. Amikor a barátja véleményét firtatta, Michelangelo ezt mondta neki: „Chi ua dietro a altri, mai non li passa innanzi, e chi non sa far bene da se, non puo seruirsi bene delle cose d'altri.”³⁵

Schulcz Katalin fordítása

³⁴ Vasari i. m. 263. sk.

³⁵ Aki másokhoz fordul ihletért, nem jut előbbre általuk, aki magától nem tud jól alkotni, a többiekől se kaphat segítséget.

WILDE JÁNOS CSALÁDJÁNAK ÍRT LEVELEI 1915–1917¹

Wilde János – Wilde Margitnak,² Bécs, 1915. október 7.³

Csüt. d. u. fél hétkor

Kedves otthoniak, délelőtt elintéztem az ügyemet a dekanátusnál, utána lefotografáltam magamat. Rendes hallgató leszek, a magammal hozott bizonyítványok elegendőek.⁴ Elkésnem nem lehet, mert még a jövő héten is írnak be.

¹ Közreadja Bardoly István, Markója Csilla. Kéziratból kiolvasta és jegyzetekkel ellátta Bardoly István (Forster Központ), válogatta és szerkesztette Markója Csilla (MTA BTK Művészettörténeti Intézet). A külön jegyzettel nem jelölt személyeket egyelőre nem sikerült azonosítani, az ismétlődő becenevek az első előfordulási helyükön vannak feloldva és a névmutatóból is kikereshetők.

² Wilde Margit (1884–1955) tanítónő, polgári iskolai tanár. Az 1911-ben alapított Fővárosi Pedagógiai Szemináriumban és gyakorlóiskolájában (Budapest VIII., Mária Terézia – ma Horváth Mihály – tér 8.) dolgozott (Ld.: Mann Miklós – Hunyadi Zoltán – Lakatos Zoltánné: *A Fővárosi Pedagógiai Szeminárium története*. Budapest, 1997. 53., 55., 56., 72., 92., 135.). Beceneve a Wilde testvérek levelezésében: Tyumpi, Tyumpika, Marci, Marcika.

³ MNG Adattár, 20151/1979/57d/2. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1915. X. 7.

⁴ Wilde először Rómában, a Magyar Történeti Intézetben szeretne volna folytatni tanulmányait. Az MTA Római Történeti Bizottsága 1914. május 18-án tartott ülésén tárgyalták az újonnan kiküldendő személyét. Az ülésen azonban elfogadták Berzeviczy Albert javaslatát, hogy nem javasolják kezdők küldését Rómába, de „a Bizottság elhatározza, hogy a szóbahozott Paulovics Istvánra, Moravcsik Gyulára és Wilde Jánosra a minister figyelmét külön fel fogja hívni, kérve őt, hogy nyújtana nekik módot arra, hogy tanulmányaikat külföldön folytathassák.” Ld.: Tusor Péter: *Magyar történeti kutatások a Vatikánban*. Budapest–Róma, 2004. CIL. A Vallás- és közoktatásügyi miniszter 1914. július 13-án „Wilde János végzett bölcsészethallgatóhoz intézett” leiratában 1200 korona segélyt engedélyezett Rómában folytatandó tanulmányaira. A háború, az Olaszországgal beállt hadiállapot azonban megakadályozta utazását. 1915. szeptember 15-én Petrovics Elek felterjesztéssel fordult a vallás- és közoktatási miniszterhez: „Wilde úr így a mai viszonyok között – mielőtt még doktori vizsgálatát letenné – eddigi egyetemi tanulmányainak kiegészítése és betetőzése végett a bécsi egyetemen, és ott első sorban Max Dvořák tanárnak művészettörténeti előadásait és szemináriumát óhajtáná a most következő tanévben látogatni, s azzal a közléssel fordult hozzám, hogy eszközöljem ki számára ehhez Nagyméltóságod kegyes támogatását. Wilde János úr, aki a budapesti egyetemnek kitűnő hallgatója volt, egy évi múzeumi munkássága alatt a művészettörténeti szakmára való komoly és kétségtelen hivatottságának olyan bizonyosságát adta, amely teljesen igazolja azt a bizalmat, melyet nagyméltóságod az utazási segély engedélyezésekor belé helyezett s egyszersmind őt a további támo-



1. Wilde Margit (Tyumpika) arcképe, 1920-as évek. Repr. Mann Miklós – Hunyadi Zoltán – Lakatos Zoltánné: *A Fővárosi Pedagógiai Szeminárium története*. Budapest, 1997. VI. t.

Bajosabb dolog a lakáskeresés: 1/2 2-től egész 6-ig szaladgáltam minden eredmény nélkül. Reggel újra kezdem. Nagyon keserves lesz. Az ebéd jó volt, elég drága, a legolcsóbb menü 4 kor.⁵ Vacsorát itt eszem a hotelben, mert már csak pogácsám van hazulról. Utána (sétálni már nem tudok, a szobában ülni pedig könyv nélkül nagyon szomorú) a Fledermaust néztem meg a Raimund Színházban.⁶ Sok csókkal Buns.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. október 10.⁷

Vasárnap d. u.

Kedves Tyumpika, (1. kép) félig elkészültem már egy Petr[ovics]nak⁸ a Kálmánka⁹ ügyében¹⁰ küldendő levél meg-

gatásra is érdemessé teszi. Joggal lehet így remélni, hogy a nevezett azt az alkalmat, mely reá nézve a bécsi egyetem látogatásával nyílik meg, jól fogja gyümölcsoztetni, a Dvořák tanárnak vezetése alatt, aki úgy rendszerének kiválóságánál, mint előadásainak ösztönző és termékenyítő hatásánál fogva elismert kitűnő nevelője a művészettörténet tanulóinak, igen értékes és majdan hasznos szolgálatokra hivatott szakértővé fog fejlődni.” Petrovics kérte a római útra engedélyezett összeg az őszen meginduló téli félévre történő felhasználásának engedélyezését, illetve „méltóztassék kilátásba helyezni, hogy az esetre, ha a téli félévnek szorgalmas és eredményes elvégzését, igazolni fogja” a második nyári félév céljára újabb 1200 K segélyt. Az összeg felhasználásának engedélyezése és a továbbiak kilátásba helyezése meg is történt. (SzM Irattár, 1914/1051. és 1915/580.) Max Dvořákhhoz Meller ajánlotta be Wildét. Ld.: Meller Simon – Wilde Jánosnak, Bécs, [1915]. szeptember 27. és október 1.

⁵ Lázár Jenő: Bécsben is nagy a drágaság. *Az Est*, 1915. október 7. 8–9.

⁶ Ifj. Johann Strauss: *A denevér* c. nagyoperettje. – A Wallgasse 18/20. alatt található Raimund Theater 1893-ban nyitotta meg kapuit, gyakran rendezett itt Max Reinhardt is.

⁷ MNG Adattár, 20151/1979/57d/5. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1915. október 10.

⁸ Petrovics Elek (1873–1945) jogász, művészettörténész, az MTA tagja. 1896-ban szerzett államtudományi oklevelet a Budapesti Tudományegyetemen, majd a Belügyminisztériumban dolgozott. 1903-tól jelentek meg rendszeresen képzőművészeti tárgyú írásai. Majovszky Pál javaslatára 1914 márciusában került a Szépművészeti Múzeum élére. 1935-ben nyugdíjazták. Vö. Molnos Péter: Petrovics Elek (1873–1945), az ember. Kései kárpótlás egy elmaradt lakomáért. *Frakkok* 2007. 219–242.

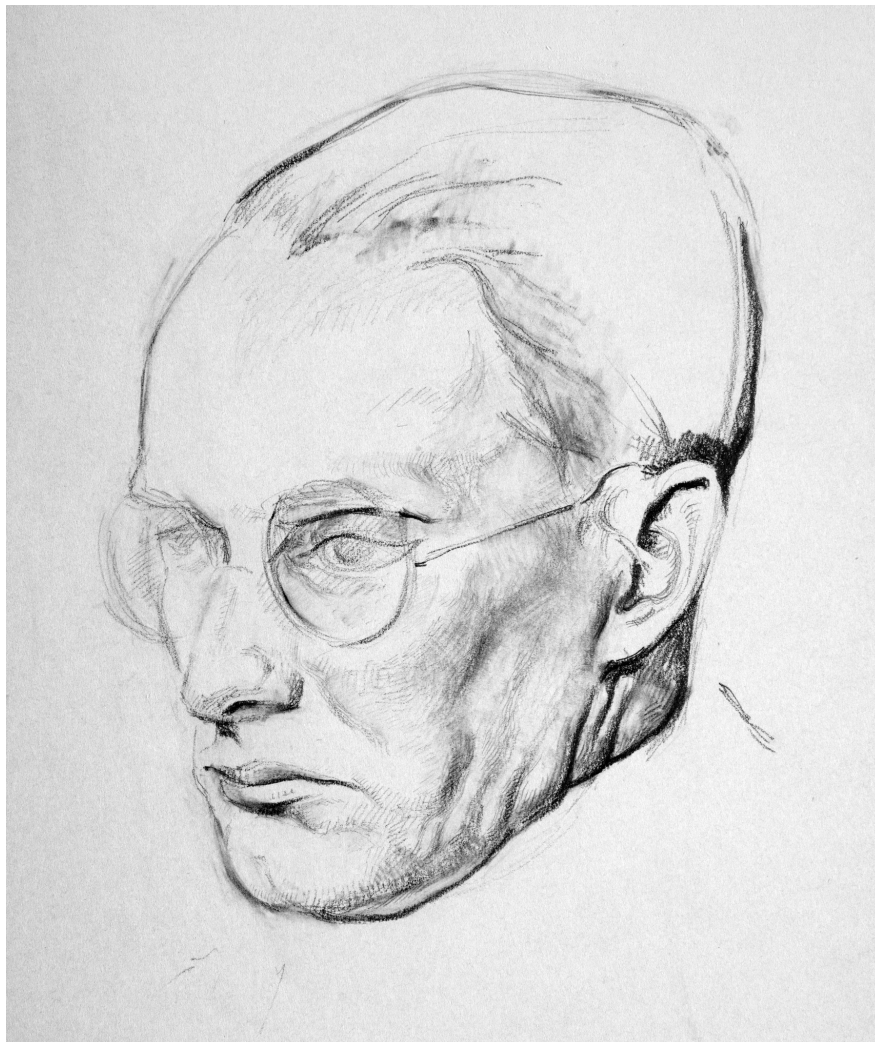
⁹ Pogány Kálmán (1882–1951) művészettörténész. 1907-ben doktorált művészettörténetből a Budapesti Tudományegyetemen Pasteiner Gyulánál. 1908-tól dolgozott a Szépművészeti Múzeumban, előbb mint

fogalmazásával, mikor a következő helyesebb megoldás jutott az eszembe: Légy olyan jó Tyumpika, vidd be a nyilatkozatot Kálmánka nekem írt levelével együtt a Múzeumba, mutasd meg őket Petr[ovics]nak, aztán Te magad add át a nyilatkozatot Fricinek¹¹ azzal a kéréssel, hogy juttassa el az Est szerkesztőségébe (ahol neki egy jó ismerőse is van, Vágó Béla). Talán túlzott óvatosság ez a kívánság, hogy Frici a levelet Tőled és ne Petr[ovics]tól vegye át, de arra a veszélyre gondolok, amely abból eredhet, hogy Petr[ovics] mint a Múzeum igazgatója, olyasmit kér egy újságtól, aminek teljesítése kellemetlen. Persze Kálmánka azt kéri, hogy minden összeköttetés felhasználásával igyekezzünk megjelentetni a nyilatkozatot (úgyhogy, ha Fricinek nemet mondanak, más úton is próbálkoznunk kell). Én azt hiszem, hogy talán azért nem kérte ő is közvetlenül Petr[ovics]ot, hogy ebbe a kényes helyzetbe ne hozza.

segédőr, majd 1914-től mint múzeumi őr. 1914–1918 között frontszolgálatot teljesített. 1919. március végétől április 23-ig a Múzeumi és Művészeti Direktórium vezetője volt, azonban ismét a frontra ment harcolni. 1920-ban nyugellátása meghagyása mellett állásvesztésre ítélték. 1945-ig műkereskedéssel foglalkozott. 1945-ben rehabilitálták és mint múzeumi főigazgatót nyugállományba helyezték. Ld.: Szabó Júlia: Pogány Kálmán, tudománytörténetünk elfelejtett alakja. [1973] In: Szabó Júlia: *Utak és tanulások. Válogatott művészettörténeti tanulmányok és műkritikák*. Sajtó alá rend. Marosi Ernő. Budapest, 2014. 472–483.

¹⁰ Az első magyar katona Breszt-Litovszkban. A következő levelet kaptuk ma. *Az Est*, 1915. október 15. 10.: [Pogány Kálmán nyilatkozata] „1. Breszt-litovszki szereplésem – mely nem volt egyéb, mint kötelességem teljesítése – csupán *Az Est* augusztus 31-iki számában volt a valósággal egyezően leírva, ahol szó szerint ez állott: »amíg északnyugat felől a német osztagok igyekeztek előre, a besztercebányai honvédezred Pogány nevű tartalékos főhadnagya egy altiszttel a Bug keleti partjára úszott és ott csónakot szerzett, amelyeken az első őrzáratok bejutottak a városba.« Ennyi az igazság, a későbbi közlemények már messze elkanyarodtak a tényektől. Maga a zászlókitűzés a vár fokára: esztétikai korrektívum, melyet, az esemény koronájaként, a haditudósítók költöttek, de amelyhez nekem semmi közöm. Az én cselekedetem csak az volt, hogy először jutottam át a Bugon és így én léptem elsőként a tulajdonképpeni Oroszország földjére és közreműködésem segítette elő, hogy a besztercebányai 16. honvédezred egyik zászlóalja vonulhatott végig először Breszt-Litovszk utcáin a magyar lobogó színeivel. 2. Az a barátom, aki engem »nevemben« becses lapjuk katonai jutalomdíjaira pályázónak bejelentett, nem járt el az én megbízásomból, mert én ilyen megbízást senkinek nem adtam és a jövőben sem fogok adni. Amennyiben pedig a tek. Szerkesztőség saját kezdeményezéséből mégis engem érdemesítene a kitűzött díjak egyikére, erről én előre lemondok a hadjáratban megvakult katonák javára. Északi harctér, 1915. IX. 27. Megkülönböztetett tisztelettel: dr. Pogány Kálmán honvéd-főhadnagy.” Pogány megnyerte a 10.000 koronás jutalomdíjat, amelyet jótékonyági célra fordított. Gerelyes 1967. 337. – Ld. még: Petrovics Elek – Wilde Jánosnak, 1915. október 19.

¹¹ Antal Frigyes (1887–1954) művészettörténész. 1914-ben doktorált a bécsi egyetemen Max Dvořáknál. 1914–1916 között a Szépművészeti Múzeumban dolgozott fizetés nélküli gyakornokként. 1916–1917 között rövid ideig katona. 1919. március 21-től a Tanácsköztársaság bukásáig a Múzeumi és Művészeti Direktórium vezetője, illetve május 6-tól a Szépművészeti Múzeum munkatársa; Bécsbe emigrált, 1922-ig itt, majd 1933-ig Berlinben, illetve rövid ideig a Szovjetunióban élt. 1933-ban Angliába költözött. Ld.: Kókai Károly: Antal Frigyes (1887–1954). *Frakkok* 2010. 101–112.



2. Ferenczy Béni: Wilde Ferenc (Dudó) arcképe (Szemüveges férfi).
Papundekli, ceruza. 345 x 257 mm. Ltsz.: F.71.98. © Budapest,
Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria. Wilde Ferenc hagyatéka

De azért közöld, kérlek, Petr[ovi]ccsal az okát, hogy miért nem fordultam én közvetlenül hozzá (az elutazásom előtt nem állapodtam meg vele semmiben), lehet hogy ő mentesít Téged a további alól, ami nagyon jó volna. Ha voltál a Múzeumban, írd meg kérlek ezt Kálmánkának is, nekem is. Add át Petr[ovics]nak a tiszteletteljes üdvözetemet. Kálmánkának én egyelőre még nem írok. – De. esett és emiatt nem voltam Schönbrunnban, hanem helyette a Stephanskirchében misén, a főpostán és utána, mikor elállt az eső, egy rövid sétán a Praterben. Megkaptam a

Dudó¹² (2. kép) pénteki lapját, és Tőled a szombatit. Nagyszerű, hogy már nem rukuluj!¹³ Csak már otthon csücsülhetne az Ananos¹⁴ Dudóka a Munisi¹⁵ mellett. (Akkor ő maga menne el az Esthez.) Munisi, a kenyérből még maradt vacsorára és holnap reggelire való, úgyhogy éppen egy hétig tartott! (3. kép) Hogy viselkedik a Tyumpika orra? Szegényt még én is terheltem. – Holnap írjatok. Belgrád miatt semmi örömmámor.¹⁶ Sok csókkal Bundus.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. október 12.¹⁷

Kedd este

Drága jó Munisi, Aranyos Tyumpika. Ma igazán csuda gazdag aratásom volt a postával: átvettem a még fekvő két poste restante küldeményt (Tyumpi lapját és Dudó levelét) azonkívül ide a hotelbe kaptam most már összesen négyet hazulról, köztük a Dudóval együtt írt levelet. Az utolsó időrendben Tyumpika hétfőn este írt lapja, amelyet most vettem át. A sok jó hír! Igazán aranyember M,¹⁸ hogy ilyen komolyan fogta föl az ügyet – amit különben tudtam előre. Mit szólt hozzá Munika. Bőven beszélni akkor fogunk majd róla, ha megtörtént, most várunk még feszülten, de azt hiszem már nem sokáig. Aztán egyelőre a nagyszerű belógási lehetőségek – igazán meg lehetünk elégedve. Dudó csak egy dologgal dühösített, azzal, hogy azt írta, nem tud németül. Meg is írtam neki gorombán, hogy illet többé ne tegyen. Jaj, csak már ott volna Munikáék mellett. – Annyi sok minden állott a levelekben, hogy most újra kell elolvasnom őket, hogy

¹² Dr. Wilde Ferenc (1887–1968) jogász, tanár. Budapesti Felső Kereskedelmi Iskolákban tanított óraadóként, miközben a Budapesti Tudományegyetem jogi karán tanult, ahol 1917-ben doktorátust szerzett. 1919. március 26-án Lukács György népbiztos a Műkincseket Társadalmasító Bizottság jegyzőkönyvvezetőjévé nevezte ki, majd Pogány Kálmán ezredparancsnokságán volt írnok. A Tanácsköztársaság idején tanúsított magatartása miatt vizsgálat indult ellene, s a továbbiakban állami iskolában nem taníthatott. Magántanítványok oktatásából tartotta fenn magát, de ő intézte Ferenczy Béni és Noémi munkáinak eladását is. Beceneve a Wilde testvérek levelezésében: Dudó, Duduri, Dudóka.

¹³ Wilde Ferenc, mint tartalékos népfelkelő, az esztergomi hadifogolytáborba vezényelt 7. őrszázlólaj III. századában szolgált. 1915. október 12-én írta testvéreinek: „borzasztóan örültem a hírnek, hogy már nem rukkolsz” MNG Adattár, 20151/1979/57c/4.

¹⁴ Ögörög: visszatérő.

¹⁵ Wilde Richárdné szül. Somjány Rozália (1854–1928), Tolcsváról származott; a Wilde testvérek édesanyja. Férje, Wilde Richárd (1840–1912) a csehországi Teplicéből betelepült szabómester volt. A családi levelezésben: Muni, Munika, Munisi, Munisika; édesapja: Faduska.

¹⁶ 1915. október 9-én a központi hatalmak csapatai elfoglalták Belgrádot. Az újságok október 10-én jelentették a hírt.

¹⁷ MNG Adattár, 20151/1979/57d/6. – Levél, rajta más kézzel: 1915. X. 12.

¹⁸ Személyét nem sikerült azonosítani, a családi levelezésben is csak M-ként emlegetik. A levelekből annyi kiderül, hogy M férje volt az, aki elintézte Wilde Ferenc Budapestre helyezését. MNG Adattár, 20151/1979/57a/15.



3. Ferenczy Béni: Wilde Richárdné, Wilde János édesanyja (Öregasszony), 1920 körül. Karton, szén, 243 x 208 mm. J. n. Ltsz.: F.71.96. © Budapest, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria. Wilde Ferenc hagyatéka

sorban válaszolhassak. Magamról csak annyit, hogy fáradt még mindig vagyok egy kis mértékben, de hiszem, hogy már ez a maradék is hamar el fog múlni. Igaza van Tyumpikának, hogy fáradtan jöttem el, de az igazi mégis a lakáskeresés volt. Az nem az én idegrendszeremnek való dolog. Az első este, miután vagy 15 szobát végignézttem, valósággal megrémültem, hogy nem leszek képes találni. Az, amelyiket fölvettem, gyönyörű szoba, nagyon világos és nagyon tágas, egy tiszta, régi ház 3. emeletén, szemben vele egyemeletes épület, és tényleg csak 5 percnire az egyetemtől, de a már megírt hátrányokkal. Hogy egyebek is lesznek-e még, az majd a következő hetekben fog eldőlni. Természetes, hogy maradni szeretnék mindenképpen benne, mert az újra költözéstől irtózom. Pénteken hurcolkodhatom csak át, mert a mostani lakója, egy festő, az istennek sem megy el előbb. Nagyon jó lesz itt hagyni ennek a kis hotel-szobának a sötéttségét, amelyben ugyan keveset vagyok, de csak azért, mert olyan kicsi. De azért örülök, hogy idejöttem, egy drágább hotelben vagyomba került volna ez a tíz

nap. Itt ebédelhetek is – a H. Regina,¹⁹ ahol első nap ettem és később megint enni fogok, innen 25 percnire van (a posta talán 20 percnire, oda többet nem kell mennem). Tegnap és ma d. u. Schönbrunnban csücsültem (7 krajcár sincs ki a villamos), az volt az igazi fellélegzés. Az első napokban, azáltal, hogy folyton az utcán voltam, nagyon ijeszt Bécsnek az idegensége, a zaj, az épületek szokatlan formája. Még fejfájásaim is voltak. Most ez az állapot már elmúlt, tudok járni az utcán anélkül, hogy jobbra-balra forgatnám a fejem. Ennek így is kell lenni. Ma különben ünnep volt. Kikaptam az írást, hogy beiktattak a fil. kar rendes hallgatói közé, – holnap iratkozhatom. Másfelől ma volt nyitva az ittlétem óta először a Hofmuseum²⁰ képtára, mely most csak egy héten egyszer boldogítja az emberiséget. 4 és fél éve, hogy a képeket láttam – most mégis be kell vallanom, hogy azóta „valamivel” előbbre jutottam. Valósággal szédültem. Már 10-kor ott voltam, aztán az egyetemről később megint visszamentem és maradtam zárásig, most pedig alig várom a következő keddet. – Tyumpika ajánlja a színházat. Tegnap tényleg láttam egy Ibsen előadást a Residenzbühn[ében] (ez egy olyan kis irodalmi színház), Hedda Gablert a híres Ida Rolanddal.²¹ Nagyszerű színésznő, jó volna egy tisztességes darabban is látni. Érdekelte nagyon, hogy milyennek fogom találni Ibsent jó előadásban: nem mondhatok mást, lehetetlen!

Hanem otthon több az esemény és a megbeszélnivaló! Munika írta, hogy fűzőben volt, de nem írta meg a kilókat. Mit jelentsen ez? Aztán Tyumpika fejfájása és hasonlatosak. Pihenj sokat Tyumpikám, mert még a vízművek²² is járja, a Muni szívesen elenged délelőtt. (Úgy sajnálom, hogy elveszett egy d. e.-öd a Múzeumba-menéssel!) Nagyszerű, hogy olyan jól viselik magukat a gyerekeid, hát a direktor mondd mit csinál? Az Est béke vezércikkét nem olvastam; azért írom ezt, mert már másodszor jutott ma eszembe, hogy a taknyos megint hogy felsült.²³ Nagy kofa a kis öreg; hogy lehetett volna visszarendelni valamit, amire három hónap óta készültek. Most halad gyorsan előre a dolog. Itt minden nap minden újság ad külön kiadást. Először még bedűltem, többet nem fogok. Megvárom a reggelt, amikor úgyis veszek Zeitot. (Estet csak kétszer vettem.) Itt is cammog sok – elég német katona az utcákon, mégsem annyi, mint nálunk. Elég fumigálva nézik Bécsset, az indivisibilist és inseparabilist.²⁴ A Zeit már a ma reggeli számában hozta, hogy a magyarok rém meg vannak elégedve a kérdés megoldásával. Ti szegények ezt nem is tudhatjátok. Borzasztóan sajnálom szegény Kopekékat és Gézáékat,²⁵ a háború az ilyen embereket is megtörte, akikről úgy látszott, hogy az életük végéig a szemük sem fog megrebbenni.

¹⁹ Hotel Regina, Wien IX., Freiheitsplatz 16.

²⁰ A mai Kunsthistorisches Museum.

²¹ Ida Roland (1881–1951) osztrák színésznő.

²² Utalás gyógyfürdőre.

²³ A vezércikk a Bernben decemberben megrendezendő Béke kongresszus alkalmából íródott: Most kezdődött. *Az Est*, 1915. október 11. 1.

²⁴ Oszthatatlant és elválaszthatatlant.

²⁵ A Wilde család barátai, nevük ugyan többször előfordul a levelezésben, de közelebbit egyelőre nem sikerült róluk megtudni.

Munika küldjön a Bécsnek csomagot! Ma ettem meg a reggeli kávéhoz az utolsó szelet kenyeret. 8 napos volt, mégis olyan volt mint a kalács. Az itteni barna, és ha friss is, olyan mintha 4–5 napos volna, de azért elég jól ehető. 3 karajt kap az ember egy napra. Ehhez elkél az otthonról való. Holnapra van még 4 pogácsa, aztán... várunk. Tyumpi, vigyázz a Munira, Muni vigyázzon a Tyumpira!

Sok csókkal Bundsi.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. október 15.²⁶

Csüt. d. u.

Drága Otthoniak, megint Schönbrunnból jövök be, a legszebb itteni nyaralás, kicsit korábban, mert be akarok menni az Apparatba²⁷ átadni Zimm[ermann]nak²⁸ a Meller²⁹ által küldött kéziratot és levelet. D. e. a beíratás megtörténte után már ott voltam, az asszisztens³⁰ fogadott nagyon kedvesen. Tudott már a jöttömről, Dvořák³¹ figyelmeztette, aki pár napra elutazott. Nagyon mulatságos volt, hogy a beszélgetés

²⁶ MNG Adattár, 20151/1979/57d/7. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1915. X. 15.

²⁷ Feltehetően a Dvořák-tanszék beceneve.

²⁸ Ernst Heinrich Zimmermann (1886–1971) művészettörténész. Freiburgi és berlini tanulmányok után Hallében doktorált 1910-ben. 1915-től az Österreichische Staatsgalerie munkatársa volt, majd 1918-tól a berlini Kunstgewerbemuseumban dolgozott; 1920–1936 között a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum igazgatója.

²⁹ Meller Simon (1875–1949) 1894-től modern filológiát tanult a Budapesti Tudományegyetemen, de átment a művészettörténet szakra, ahol 1898-ban doktorált Pasteiner Gyulánál. Közben 1896–1897-ben Berlinben is tanult művészettörténetet. 1898–1899-ben a Magyar Királyi Tanárképző Intézet Gyakorló Főgimnáziumában (Trefort u.) tanított; 1899-ben megszerezte a francia tanári oklevelet, majd egy évet töltött Párizsban és Olaszországban. 1901-től a Szépművészeti Múzeumban dolgozott. 1910-től a Grafikai Osztály vezetője. 1924-ben nyugdíjazták. Münchenbe költözött, majd 1933-ban hazatért. 1945 után Franciaországba távozott.

³⁰ Karl Maria Swoboda (1889–1977) cseh származású osztrák művészettörténész. 1913-ban doktorált Bécsben Max Dvořáknál, akinek 1914-től tanársegéde volt. 1934–1945 között a prágai német Károly Egyetem, majd 1962-ig ismét a bécsi egyetem professzora. Ld. részletesen Swoboda és Wilde kapcsolatáról Kovács Gergely tanulmányát ez *Enigma* jelen, tripla számában.

³¹ Max Dvořák (1874–1921) cseh származású osztrák művészettörténész. 1897-ben doktorált a bécsi egyetemen, ahol 1901-ben habilitált és 1902-től a művészettörténet tanszéken magántanár lett. Az addigi tanszékvezető, Franz Wickhoff halála után két tanszéket hoztak létre, mert az egyre erősebb teret nyerő nacionalistákat zavarta Dvořák cseh származása. Így lett 1909-ben professzor és a II. számú művészettörténet tanszék vezetője. (Az I. sz. tanszéket a Wickhoff és Riegl munkásságát is erősen bíráló Josef Strzygowski vezette.) Alois Riegl halála után, 1905–1914 között az osztrák műemlékvédelem egyik vezetője (Generalkonservator), 1917–1918 között elnökhelyettes. A Bécsi Iskola szellemi történeti ágának megalapítójaként a művészettörténet-írás egy új paradigmáját hozta létre.

második percében már Strzygowskinak³² rontottunk. – Este 9. Most jöttem meg egy 1/2 óras látogatásról Zimm[ermann]nál.³³ Nagyon kedves volt ő is és hívott, hogy keressem fel a jövő hét elején a hivatalában a Staatsgalerieben. Nagy öröm lesz vele végignézni a képeket. Most írok Mellernek és holnap, ha megjön Tyumpika levele, Petrónak. Péntek. d. e. Aranyos otthoniak [...] ³⁴ Petrónak, mindjárt írok is neki, Mellernek tegnap írtam. Meleg grat. a Poll[atschek]³⁵ meglegedéséhez, végre, valahára. De jó volna, ha végleg rendbe jönnél a dologgal. Ebéd után hurcolkodás. Viszket a karom, mint a kisbabáknak, mert beoltottak. Mit csinál a Munisika? Sok-sok csókkal a Bécsies.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. október 18.³⁶

Vasárnap d. u.

Drága Munisi és Tyumpika, ma reggel hozta a posta a pénteki kártyát és Dudótól egy ugyancsak pénteken írt levelet. Kár, hogy az a buta sok formáság késlelteti a Pestre kerülést, most félni kezdek, hogy akkor, mikor Tyumpika feljön hozzám, még mindig nem lesz otthon. Pedig így volna jó. Szegény Kármán³⁷ papa halálát a bécsi

³² Josef Strzygowski (1862–1941) régész, művészettörténész. Bécsben és Berlinben végezte tanulmányait. 1887-ben Bécsben habilitált, majd 1892-től a grazi egyetem művészettörténet professzora volt. 1909–1933 között Bécsben az I. számú művészettörténeti tanszék vezetője volt. 1934-ben az ő kezdeményezésére jött létre a Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung.

³³ „Köszönöm, hogy Zimmermann-nál a commissiót elvégezte és örülök, hogy az első találkozás szimpátiával végződött. Azt hiszem, ő lesz az, akitől – Dvořák mellett – a legtöbbet fogja profitálni.” – Ld.: Meller Simon – Wilde Jánosnak, 1915. október 20.

³⁴ A postabélyegzőtől olvashatatlan rész.

³⁵ Dr. Pollatschek Gyula, az Országos Munkásbetegsegélyező és Balesetbiztosító Pénztár orvosa, a család háziiorvosa.

³⁶ MNG Adattár, 20151/1979/57d/9. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1915. X. 18.

³⁷ Kármán Mór (1843–1915) pedagógus, művelődéspolitikus. 1872–1897 között a budapesti középiskolai tanítóképző intézet pedagógia és bölcsélet tanára, a gyakorlógimnázium pedagógiai vezetője, 1909-től haláláig a Budapesti Egyetem tanára. A pedagógus Wilde Margit és Wilde Ferenc bizonyára tanítványai közé tartozott s feltehetőleg Wilde János is hallgatta egyetemi előadásait. Kármán Mór két gyermeke a Wilde testvérek baráti köréhez tartozott. – A temetésről Wilde Ferenc is beszámolt testvérének 1915. október 15-én: „Minthogy benn volt a lapban, hogy nem mint eredetileg volt a zsidó tem. – hanem az uni. aulából lesz a szegény öreg Kármán papa temetése, elhatároztuk Tyumpikával, hogy oda megyünk. 11-kor kezdődött, s végigvártuk egész 12-ig, benn a ravatalos teremben az egész szertartást. Igazán nagyon megindító volt, szigorú zsidó rítus szerint, – és igen nagy közönség előtt olyan szép öreg rabbi zsidók voltak, egész tömeggel. Olyan, aki csak mint hivatalosan, kötelességből jött volna, alig lehetett 10–20, a többi mind az igaz szeretet, tanítványi hűség hozta össze. Valami dr. Fischer József főrabbi volt az első szónok (gyönyörűen beszélt) már egész öreg ember, s mint volt tanítvány kezdte. Aztán Fináczy beszélt rém disznóul, utána Négyesy, mint egy levélhordó »elhunyta

lapok is hozták, sokat nem szenvedhetett az utolsó években, de a halála ő maga, nagyon harmonikus volt. Dudó írt a Tyumpi Papnövelde-utcai beköszönéséről,³⁸ erről én nem tudok semmit. Ki volt az a kalandos fő, aki kitalálta? – Tegnap mozgalmas napom volt: de. e. az akadémiai kápolnában találkoztam M. Edith-tel³⁹ (én rendeltem oda), aki magával hozta egy festőnő barátnőjét. Ebéd után ki kellett menni a hölgy atelierjébe (a XIX. ker.-ben), este fölmentem újra az Apparatba, ahol szerencsére elcsíptem Dvořákot és egy félóráig csücsültem nála. Nem mondhatok mást, minthogy rém kedves volt. Tanácsokat adott a tanulmányaimhoz; úgy tartja helyesnek, ha egy évig nyugodtan tanulok még és csak azután választok témát, amelyet a következő esztendő alatt tisztességesen meg lehet csinálni. Hívott, hogy mindig menjek be hozzá! Hétfőn kapok asztalt az úri szobában (a hölgyek szigorúan külön tartva) és kulcsot és aztán rendesen bejárhatok majd. Borzasztóan örülök, hogy van végre ember, aki törődik velem, ez amire mindig vágytam és amire nekem sokkal nagyobb szükségem van, mint akárki másnak. Dudónak írok levelet, abba beleteszem az eddigi kiadásjegyzéket: az aktív 113 kor 50 (25 kor. a szobáért már kifizetve) úgy hogy majd kérnem kell még 50 kort. Nem tehetek, azaz csak kis mértékben tehetek róla, mert igen nagy a drágaság. Majd most már jobban fogok takarékoskodni. Holnap tán megjön a Munisika csomagja. De jó volna. Olvastam a K. nyilatkozatát. Fricinek írok.⁴⁰ Öleli és csókolja mindnyájukat: Bundsi.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. október 24.⁴¹

Vasárnap d. u.

Drága jó Munisi, aranyos Tyumpika, mindenekelőtt kell panaszkodjam egy kicsit a posta miatt, ez könnyebbé teszi a szívet. Nem hozza nekem a csomagot (a pénz itt volt 3 nap alatt) és nem kézbesíti az én leveleimet. Így a Dudó pénteki lapjából, mely ma jött, látom, hogy nem kapta meg az én hétfőn írt levelem – ami nagyon háborít, mert abban írtam le, hogy mit beszéltem Dv[orák]kal. Hogy azonkívül mi veszett még el, nem tudom, hogy én mindennap írok föl váltva haza vagy a Dudónak, kivétel csak tegnap volt, mert az egy[etem]ről későn értem haza. Minthogy Tyumpika elhatározta

alkalmából, s Császár Elemér. Ott volt Beöthy, Riedl (Alexicsot nem láttam), a fővárostól Déry, Weszely és Migray. Különösen szépen énekeltek csupa rabbinusok, siralmasan.” (MNG Adattár, 20151/1979/57a/15. – Ld. még: Meller Simon – Wilde Jánosnak, 1915. október 20.

³⁸ Wilde Margit a Fővárosi Pedagógiai Szemináriumban, illetve annak gyakorló leányiskolájában tanított. Mint 1915. október 12-én írta testvéreinek: „Különben a hallgatónők tanítási gyakorlatra a Papnövelde u. iskolába járnak.” MNG Adattár, 20151/1979/57a/9. Valószínűleg egy évvel kapcsolatos eseményre utal Wilde levélbeli megjegyzése.

³⁹ Mandl Edith (1892-?), 1896–1898 között a Képzőművészeti Főiskola hallgatója volt. Mandl Ottó (1889–1956) vegyészmérnök, Lukács György barátjának a húga.

⁴⁰ Pogány Kálmán nyilatkozatáról van szó. – Antal Frigyes.

⁴¹ MNG Adattár, 20151/1979/57d/12. – Levél, rajta más kézzel: 1915. X. 24.

már magát a fölutazásra, nem ellenkezem tovább, hiszen olyan végtelenül boldog vagyok, hogy jön. Abban bízom, hogy szerencsénk lesz és olyan gyönyörű napsütéses vasárnap lesz, mint a mai – mert ilyen napok is vannak, bár csak igen ritkán.

A Mester⁴² ma jelentette be kártyán, hogy szándéka följönni a 3 ünnepnapra. Hát akkor úgy lehetne csinálni a dolgot, hogy együtt utaztok a 7.55-ös vonattal, mely, mint ma megnéztem a pályaudvaron, 12.14-kor van itt, utána feljövünk a szobámba, együtt legföljebb még megebédelünk, aztán elküldjük a Mestert körülnézni Bécsben, mi pedig vagy kimegyünk Schönbrunnba, vagy még inkább leülünk a Belvedere kertjében, ahol jól kibeszélhetjük magunkat. Ha tényleg nem akarsz itt aludni Tyumpika, akkor van még este egy 7.20-kor induló gyors, mely, ha nem csalódom, 11.45-kor a Keleti pályaudvarnál tesz le. Ha még úgy fogja hozni a szerencse, hogy a Dudóka is belóghat már szombaton, akkor igazán olyan szép lesz az ünnepünk, mint senkié! Munika igazán nem félti a Tyumpikát az utazástól? Én azt hiszem, ha idefelé a Mesterrel jön együtt, még jó is lesz, mert hamarabb múlik el az a 4 és 1/2 óra; otthon aztán este a Dudó megvárhatja a vonatnál. Jaj úgy örülök már, hogy majd kibújok a bőrből! – Így most azokat a dolgokat, amit megismételtem volna a levelemből, majd élőszóval részletesen mondom el. A kosztal megvoltam valahogy, igaz, hogy nagyon egyhangú volt és nagyon sokba került. Tessék elgondolni, hogy egy olyan nyolcadkilós vaj 1.25 (tehát 10 kor. kiló), aztán ugyanilyen mérték szerint a sonka, vagy felvágott, vagy sajt árát (eddig még csak ezeket kultiváltam), és ha néha körtét vagy almát vettem hozzá, az is nagyon drága volt. Tehát minden este főzök, már olyan jól sikerül, hogy büszke vagyok rá. Kocsmában nem lehet vacsorázni, mert az legkevesebb 3 korona, és az ebéd már 4 kor.-nál többbe kerül, hústalan napon, amikor nincs menü, még többbe. Másra aztán most már nem adok pénzt, csak még egy pár tankönyv nevű könyvet kell megvennem. Spórolni kell, mert elseje után valószínűleg kezdődni fog már a fűtés. A kiadásjegyzéket vezetem tovább, az első 10 napról valót itt küldöm. Majd aztán meg fogom írni még, hogy miket hozzon el az aranyos Tyumpika – Shakespeare géniusának nemes mártírja – hazulról számomra. Azt a sok mindent, amit kérdezni szeretnék, élőszóval fogom elmondani. – A már említettek mellé került még egy jó ember, dr. Matejček, a Zentralcommisssion tisztviselője és Dvořák kedvence, egy végtelenül okos és kedves cseh fiú, aki ugyanolyan előzmények után került a prágai

⁴² Fogarasi Béla (1891–1959) filozófus, az MTA tagja; Wilde János gimnáziumi osztálytársa. Heidelbergi tanulmányok után, 1913-ban a Budapesti Tudományegyetemen szerzett bölcsészdoktori oklevelet. 1914–1919 között a budapesti VI. kerületi Községi Felső Kereskedelmi Iskolában óraadó volt; a Vasárnapi Kör egyik alapító tagja; részt vett a Galilei Kör munkájában is és előadott a Társadalomtudományok, illetve a Szellemtudományok Szabadiskoláján. 1918-ban a Nemzeti Tanács tagja, a *Vörös Újság* munkatársa. 1919-ben a Marx–Engels Munkásegyletem igazgatója, a Közoktatási Népbiztosság felsőoktatási csoport vezetője. 1919 augusztusától Bécsben az Orosz Távirati Iroda szerkesztője tagja, majd 1921-től német kommunista lapoknál dolgozott. 1930-tól a Szovjetunióban élt és a Kommunista Internacionáléban dolgozott. 1945-ben hazatért; 1948-tól egyetemi tanár, 1957-től az MTA Filozófiai Intézet alapító igazgatója volt. Ld.: Karádi Éva: Fogarasi Béla. Egy értelmiségi életpálya a XX. században. *Medvetánc*, 3, 1983, 4.–4, 1984, 1. 33–53.

cseh egyetemről Bécsbe, mint én, és mint mondja, alig makogott akkor németül.⁴³ (Kivétel nélkül mindenki bókol a német tudásomnak.) Neki lefordítottam a napokban egy magyar cikket, amelyikre szüksége volt, úgyhogy már jóban vagyunk. A diákok közül három dolgozik eddig: 1. egy bájos és intelligens első éves. 2. az Instituts Mitglied,⁴⁴ egy komor brünni fiú, aki éppen tegnap rótt meg egy fene nagy oklevélből, mert a magyarok 907-ben fölgyújtották egy nem tudom milyen német helység templomát, nagyon mulatságos volt. 3. halálszemüveges fiú, aki a disszertációján dolgozik – ezekkel beszélek, a lányokat, akik külön szobában vannak, nem ismerem még, csak Betty Kurth⁴⁵ asszonynak mutatkoztam be és adtam át Frici üdvözetét. Még nincsen itt mindenki, mert Dv[orák] csak 3.-án kezd. – Holnap reggel 9-kor már órák lesz: archaeologia – tegnap este hallgattam egy történet-filozófiai előadást, de csak úgy kíváncsiságból. – Gyün a Tyumpi, éljen! Munisika, köszönöm a fáradozását. Sokszor csókolja mindkettőjüket a boldog

Bundsi

Mellertől kaptam egy kedves levelet, Ilonkától⁴⁶ egy kártyát.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. október 29.⁴⁷

Drága otthoniak, a Dudó levele megjött, valamint tegnap meg ma hazulról összesen 3 kártya. Hát a Dudó terve teljesen helytelen, hogy tőlem igazolványt nem kértek, ez véletlen, mert Mellertől pl. kértek. Az ő lesült arca pedig, melyre még hozzá az

⁴³ Antonín Matejček (1889–1950) művészettörténész. Prágában, majd Bécsben Max Dvořáknál végezte tanulmányait. 1912–1917 között az osztrák Zentralkommission für Denkmalpflege munkatársa. 1917-től Prágában előbb a Képzőművészeti Főiskola, majd 1926-tól a Károly Egyetem művészettörténet tanára, 1939-től professzora volt; 1938–1939-ben dékán.

⁴⁴ Intézeti tag.

⁴⁵ Betty Kurth (1878–1948) művészettörténész, 1911-ben doktorált Bécsben Max Dvořáknál. Zsidó származása miatt 1939-ben Nagy-Britanniába emigrált és előbb a Warburg Institutban, majd a Glasgow Art Galleryben dogozott. Férje: Peter Paul Kurth (1879–1924) régész volt.

⁴⁶ Waldbauer Ilona (1888–?) könyvtáros. Waldbauer Imre (1892–1953) hegedűművész és Waldbauer Olga (1900–?) vegyész testvére. A Budapesti Tudományegyetemen többek között Riedl Frigyes tanítványa volt. 1914-ben férjhez ment Antal Frigyeshez, de hamarosan elváltak. A Tanácsköztársaság idején betöltött szerepe miatt (Lukács György titkárnője volt) állásvesztésre ítélték; 1946-ban rehabilitálták. Ahogy Molnár Antal írta a családról, és egykori múzsájáról, Ilonáról, a „túl szép, és túl emancipált” leányról: „W.-ék oly elragadóan kedvesek, hogy a kedélybeteg is kánkánt járna köztük. Imre a nagy művészetével és gyerekes ragaszkodásával, Ilonka lányos affektálásával és tetszetős magakelletésével, Olga mulatságos brummolásával, az öreg állandó jókedvével és egészséges életelveivel, a néni örök gondoskodásával és moralizálásával olyan képet adnak, mire (mint sok egyébre e földön) kifejezést nehéz találni, de elég találó, ha a »Waldbauerék« elnevezést használom.” – írta egy levelében 1910-ben Molnár Antal. *Boëthius boldog fiatalága. Demény János válogatása Molnár Antal leveleiből és írásaiból.* Budapest, 1989. 136., 632.

⁴⁷ MNG Adattár, 20151/1979/57d/17. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1915. X. 29.

ellenző fehér dicsfényt varázsol, feltétlenül gyanússá tenné. Így hát Tyumpika fog jönni. A szerzési erőfeszítéseket nagyon köszönöm, van még 5 biztos nyugodt hetem. Persze ha jön hétfőn Tyumpika, most már azt szeretném, hogy csak kedden d. u. utazzon vissza, ez nem lesz túl nagy költség és mégis 2 napot tölthetünk így együtt. Borzasztó boldog vagyok, majd kiugrok a bőrömből. Kérlek, azon kívül, amit írtam, hozz még egy is brillantint, meg a kék-fekete nyakkendőmet. Egyéb nem jut az eszembe, persze majd utólag annál több. Táviratban kérem az érkezésed idejét: legjobb volna persze a hétfő reggeli 7.55-össel jönnöd, pont a szünnaphoz! Munisika ne féltsa a Tyumpit (nem Tyőpoca, hanem Marcika!) majd nagyon fogok vigyázni rá. A Mester egy lapon ma jelenti, hogy nem jön, bár szeretett volna. Lampérth elküldte az egyik legszebb rajzát.⁴⁸ Ez a kártya biztosan meg fog érkezni még. Viszont látásra, sok csók Bundsitól.

Wilde János – Wilde Richárdnének, Bécs, 1915. október 30.⁴⁹

Drága Munisi, Aranyos Dudóka, a táviratot megkaptam, tehát holnap de. e. ott fogom várni az állomáson Tyumpikát. Remélem rá tudom majd venni, hogy itt maradjon még másnap is. – Ma reggel nagy meglepetés ért. Amint fölmegek az Apparatba – kicsit későbbben, mint rendesen, mert a questurában⁵⁰ és a dekanatusban volt dolgom – ott találom Meller névjegyét, melyen tudtomra adja, hogy Bécsben van és hogy hol találom a nap folyamán.⁵¹ Persze mindjárt szaladtam utána és együtt is voltunk egészen 16.25-ig, amikor én fürödni mentem (ez sürgős volt, mert az oltásom miatt most már 3 hete nem fürödhettem). Holnap reggelinél megint találkozunk, és együtt leszünk addig, amíg nekem a Marcika elé kell mennem. Szürke, ködös a levegő, talán holnapig kiderül. A Dudó levelét megkaptam. Most megyek le Estet keresni. Sok-sok csókkal Bé.

⁴⁸ Nemes Lampérth József (1891–1924) festő. – Mint azt 1915. október 30-án kelt levelében írta Wildének: „tekintettel arra, hogy őszinte szeretettel van a dolgaik iránt és az Ön iránt érzett szimpátiából, elküldtem Önnek a Dolrowori csatateret ábrázoló rajzomat. Kettőt pedig megvett a Szépművészeti Múzeum. Azt a futóárkot, ami önnek is nagyon tetszett és azt a fák között levő épületromot. Egyébként semmi különöset sem bírok írni, mert minden egyhangú és szürke.” Ld.: Horváth 1960. 172.

⁴⁹ MNG Adattár, 20151/1979/57d/18. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1915. X. 30.

⁵⁰ Az Uránia Ismeretterjesztő Társaság a tudomány népszerűsítésére alakult Bécsben és Budapesten 1897-ben. Kezdeményezői magánszemélyek voltak. Budapesten 1907-ben a Rákóczi úton nyílt meg székházuk, Bécsben a csillagvizsgálót is magában foglaló székház 1910-ben. A kor legkiválóbb tudósai tartottak és tartanak itt előadásokat. Jelenleg az osztrák népfőiskola hálózat része.

⁵¹ „K. Wilde Úr! Egy napra ismét Bécsben. Dél előtt a Hofm. képtárában, 1/2 2-2 körül a Hofmuseum mögött, a Babenbergerstrassén levő egykori Leber vendéglőben ebédelek. Délutáni programom egyelőre bizonytalan, este opera. Holnap még reggel 8-9-ig a Bellarián levő Café Bellariában reggelizem. Címem: Kirchengasse 39. I. 15. Üdvözlí híve Meller” – D^r Meller Simon feliratú névjegykártyán. MNG Adattár, 20151/1979/226.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. november 4.⁵²

Csüt. délben

Drága jó Munisi, Aranyos Tyumpika, borzasztó örömet okoztak a keddi lap és kártya, már meg is írtam Dudónak. Tyumpika nem bánta meg, hogy feljött, én pedig megint olyan közel érzem magam haza, szinte csak a kezemet kellene kinyújtani és elérném a Munisi rékljét. Tessék megkérdezni a Marcikát mondtam-e egyszer is, hogy Tyőpóc! Azt nem tagadom, hogy hétfőn este, meg még kedden is igen szomorú hangulatban voltam, tegnap aztán kezdődött újra az egyetem, mégpedig igazában, mert már Dvořák is tartott órát, és akkor megnyugtattam magam azzal, hogy 4 hét múlva már én fogok hazavitorlázni. Itt egy min[iszteri] rendelet van a lapokban, hogy a mostani pótszemlén beváltak rögtön 48 óra múltán kötelesek bevonulni, – nem tudom áll-e ez Magyarországon is. – A Frici úr levele tényleg megjött, azt a szándékát akarta szentesíttetni a Munisi aláírásával, hogy a hónap folyamán két napra feljön Bécsbe és nálam lakik. Az Olga⁵³ is írt, most gratuláltam egy kártyán a papájának a Bubi⁵⁴ kettős kitüntetéséhez. Ma megint a Schlossal⁵⁵ gyakorlat volt, a lányok fölszaporodtak 20-ra, a fiúk 7-re. Kein Vergnügen.⁵⁶

A tegnapi Dvořák óra után még meghallgattam egy Urania-előadást⁵⁷ a híres Thodetől,⁵⁸ amelyről csak 10-re kerültem haza, úgy, hogy útközben kellett virslit vacsoráznom. Ma aztán már semmi által nem engedem magam elűtteni a jó itthoni teázástól és csemegézéstől. Hogy már nem eszek itthon reggelit, sokkal derűsebbek a reggeljeim, jó újságolvasás mellett (igaz, hogy ez veszedelmes út a lustálkodás felé. Így nagy kedvem volna ma még, minthogy süt a nap, búcsút venni Schönbrunnról, de ezt nem engedi meg a disciplina). – A fátol itt maradását rögtön észrevettem, de nem mertem még elküldeni, mert féltettem. Írd meg, Tyumpika hogy ért haza. Írd meg kérlek az Illések⁵⁹ címét is, írtam egy mézes-mázos képeslapot nekik. A levelezésben már elérkeztem hozzájuk, nemsokára lezárom a sort és többet nem írok.

⁵² MNG Adattár, 20151/1979/57d/22. – Levél, rajta más kézzel: 1915. XI. 4.

⁵³ Waldbauer Olga.

⁵⁴ Waldbauer József (1861–1920) hegedűművész és fia Imre.

⁵⁵ Julius von Schlosser (1866–1938) művészettörténész. 1901-től a bécsi Kunsthistorisches Hofmuseum szoborosztályának vezetője és a művészettörténet tanszék magántanára. Max Dvořák halála után, 1922-ben az I. számú Művészettörténeti Tanszék vezetője lett; 1936-ban visszavonult.

⁵⁶ Nem öröm.

⁵⁷ Néhány szó a bécsi Urániáról

⁵⁸ Henry Thode (1857–1920) művészettörténész. 1880-ban doktorált Bécsben Moritz Thausingnál. 1889-től a frankfurti Städelsches Kunstinstitut igazgatója; 1911-től professzor Heidelbergben. – 1915. november 15-én Wilde azt írta családjának: „Thode nekünk inkább hírhedt, mint híres, úgy hogy csak hecc volt a meghallgatása.” MNG Adattár, 20151/1979/57d/29.

⁵⁹ Testvére válaszában Illyésné Podmaniczky u. 98. szerepel. MNG Adattár, 20151/1979/57a/39.

A Lampérth egy nagyon búsongó hangon tartott levelet írt, amelyhez Frici azt írta kommentárul, hogy aktiváltatni⁶⁰ akarja magát, mert nem akarja újra kezdeni az éhezést. (Ez azonban egyelőre titok.) Úgy fáj nekem a dolog, hogy ki sem mondhatom.

Pollacsek⁶¹ ne játssz a szívünkkel. Sok csókot küld

a Bundsi.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. november 6.⁶²

Szombat este

Aranyos Tyumpika, a levél a 6 órás postával érkezett (ugyanaz hozott egy kártyát Tónitól), de ezt most este kaptam kézhez. (Már ezt a lapot sem dobhatom be, most elmúlt 10 óra). Nagyon köszönöm a sok fáradtságodat és nem szeretném újabbal tetézni. Abban az esetben, ha tényleg külön bemész, hogy megköszönd a könyv félretételét, de csak akkor, skicceld le, kérlek a 4. a. ábrát, 44. lapról (a lakóház egy részlete), a magyarázat a nagy alaprajzához nem lesz szükséges, az érthető anélkül is. Olyan gyönyörűen csináltad meg a kópiát, mint egy iskolázott műszaki rajzoló. Azt hiszem nagy öröme lesz benne Swobodának,⁶³ ami nekem is öröm, mert ő mindig szíves hozzám.⁶⁴ – Nun heisst es hart arbeiten!⁶⁵ annyi lett a dolgom hamarosan, hogy ki se látok belőle. Dvořák

⁶⁰ Azaz ismét be akart vonulni (amire nem került sor). – Nemes Lampérth a háború kitörésekor bevonult, azonban 1915 márciusában könnyebben, szeptemberében súlyosan megsérült és kórházba került. Bal könyökét egy golyó roncsolta össze, emiatt élete végéig béna maradt a bal keze. Az említett levél 1915. október 30-án kelt: „Habár, nem írhatok oly kedvesen mint ön, mert nem a legjobban érzem magamat. Nagyon lehangolt vagyok és még különösebb tervek foglalkoztatnak. Azért úgy néha-néha dolgozom is, egy keveset, ami egy kis kedélyt visz, a mogorva hangulataim közé. A karom pedig meglepő gyorsasággal gyógyul és az orvosok nagyon csodálkoznak rajta. Csak könyvekben még béna és úgy látszik, hogy még elég hosszú kezelést igényel. Különben, ma délután megyek, a tisztí felülvizsgáló bizottság elé.” Horváth 1960. 172.

⁶¹ A háziorvosuk.

⁶² MNG Adattár, 20151/1979/57d/25. – Postai levelezőlap, rajta más írással: 1915. XI. 7.

⁶³ Wilde Swoboda részére másoltatta le az illusztrációt. (Ezt Swoboda felhasználta néhány év múlva megjelent művében: Karl M. Swoboda: *Römische und romanische Paläste*. Wien, 1919.) „Az asszisztens azt mondja, hogy a balcai villa jelentősége számára napról-napra nő; ennek örülök.” – írta Wilde 1915. november 15-i levelében Margit nővérének.

⁶⁴ Az utalás Rhé Gyula: *Balaca*. Veszprém, 1912. könyvének ábrájára vonatkozik. 1915. november 8-án írta nővérének: „Az asszisztens boldoggá tettem a rajzzal, kiderült, hogy nagyon közelről érdekli az ügy, úgyhogy most szükség volna még az egész telep vázlatára (hogy hogy fekszenek az épületek a 2. ábrán), azonkívül a már elkészített rajzhoz tartozó magyarázatra, hogy mit jelentenek benne a számok, mert egyikét részletet nem értünk és végül nagyon kérte, hogy nézz utána a szövegben Tyumpika, vajon van-e valami az épület datálásáról benne (az ilyesmit rendszeren a téglákba égetett jelek alapján végzik, esetleg ha van ilyen jel rajzban, azt is küldd el).” MNG Adattár, 20151/1979/57d/27.

⁶⁵ Ez azt jelenti, dolgozom!

a gyakorlaton (amelyeket meghallgatni a privatissimum⁶⁶ részvevőinek is illendő) az ókeresztény festészetet fogja tárgyalni; úgyhogy itt mint Liebesgabe-t⁶⁷ be fogom mutatni a pécsi sírkamra (az egyetlen morsz.-i óker.⁶⁸ emlék) festményeit. A privatissimumra⁶⁹ mind az ötünknek kell csinálnunk egy-egy gyakorlatot (ez háborús szigorítása a régebbi rendszernek), nekem jutott a monumentális portrészobrászat kezdetei, egy olyan téma, melyet az irodalomban még soha föl sem dolgoztak. Majd meglátjuk, hogy fog menni. – A Meller jó fiú. Munisi mit szól a történeti művész fiához? a Bundsihoz.

Írd meg Tyumpika az Illésné címét sos céllal.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. november 20.⁷⁰

Szombat

Drága Otthoniak, a Fricivel tegnap d. e. az Akadémiában, d. u. két magángyűjteményben, este egy Wedekind darabban voltunk, azért nem jutottam az íráshoz. Ma d. e. voltunk Betty Kurthtal együtt Planiscignél⁷¹ az Este-gyűjteményben. Borzasztó tanulságos volt. D. u. a Frici még csavarog, én az App[arat]ba megyek, ott fogunk este találkozni. Nagyszerű arra gondolni, hogy most már otthon van a Dudóka, és segít a Tyumpikának a harctéri helyzet feldolgozásában. Fr[ici] csodákat mesél Tyumpika tájékozottságáról. Az idő nagyon hideg, de a szélviharok szerencsésen elmúltak már. H. Edith⁷² elküldte ma azt Az Ujság-cikket, ami ott áll azt én nem mondtam.⁷³

⁶⁶ Nem nyilvános előadás, magánszeminárium vagy speciális kollégium.

⁶⁷ Szeretetadomány.

⁶⁸ Valószínűleg Henszlmann Imre könyveinek (*Pécsnek régiségei III. Első és második függelék a pécsi székes-egyház magán-iratához és a pécsi ókeresztény sír-kamra.* Budapest, 1873. és *Magyarország ókeresztény, román és átmenet stílus mű- emlékeinek rövid ismertetése.* Budapest, 1876.) felhasználásával. Ebben a nővére által készített kivonatok voltak segítségére. Ld. még: Kovács Gergely: Karl Maria Swoboda néhány levele Wilde Jánosnak – adalékok a Bécsi Iskola magyar kapcsolatainak recepciójához c. tanulmányát, az *Enigma* jelen, tripla számában.

⁶⁹ Nem nyilvános előadás.

⁷⁰ MNG Adattár, 20151/1979/57d/33. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1915. XI. 15.

⁷¹ Leo Planiscig (1887–1952) művészettörténész. Max Dvořák és Julius von Schlosser tanítványa volt. 1912-ben Ferenc Ferdinánd művészeti titkára lett. A trónörökös meggyilkolása után az Este-gyűjtemény, illetve a trónörökös gyűjteménye a Hofmuseum (utóbb: Kunsthistorisches Museum) kezelésébe került, ahol már 1908 óta megtekinthette a nagyközönség. Planiscig a gyűjtemény egyik vezetője volt, majd 1933-tól 1938-ig a szobrászati és iparművészeti gyűjtemény vezetője.

⁷² Hoffmann Edith (1888–1945) művészettörténész. Tanulmányait Bécsben, Max Dvořáknál és Budapesten végezte; 1910-ben doktorált a Budapesti Tudományegyetemen Pasteiner Gyulánál. 1910–1913 között a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Tárának gyakornoka, majd 1913-tól a Szépművészeti Múzeum Grafikai osztályának őre, 1921-től igazgató őre, majd osztályvezetője. 1936-tól igazgató

Fr[ici] szerint Térey⁷⁴ tette be a nevem, nem tudom, hogy áll a dolog. Egy nagyszerű új botrány van a Muziban: Térey meglopta – Rózsaffyt!⁷⁵ kiadta egy trouvaille-át a saját neve alatt. Ezt már csak homéroszi röhejjel lehet honorálni; megírom Kálmánnak, hadd legyen boldog egy napig.⁷⁶ Ha Fr[ici] elment (holnap este), pihenni fogok egy napig. Sok csókkal B.

helyettes. Ld.: Wehli Tünde: Hoffmann Edith (1888–1945). *Frakkok* 2007. 205–217.

⁷³ Elek Artúr: A Szépművészeti Múzeum régi képtára. (Újra rendezett termék). *Az Újság*, 1915. november 14. 25. cikkében a következőket írta a második kabinetről: „Ennek a fülkének érdekessége még egy kisebb festmény, amely az ószövetségbeli rézkígyó jelenetét ábrázolja. A kép az Esterházy-gyűjteménnyel került a múzeumba s a legutóbbi időig mint spanyol mesternek, valószínűleg Pedro de Moyának, munkája szerepelt ott. Most azután Wilde János dr., a múzeum tisztviselője szerencsés intuícióval megállapította róla, hogy Van Dyck műve és a mester azonos tárgyú madridi nagy festményéhez készülhetett vázlatnak.” Wilde hamar értesült a cikkről, mert 1915. november 18-án ezt írta családjának: „Megtiszteltetésemet elolvastam az *Az Újságban* – Téreynek a műve, mint Fricitől hallom.” (MNG Adattár, 20151/1979/57d/32). Hamarosan megérkezett Hoffmann Edith küldeménye is, az eredeti újságcikk, a tetején a következő, Hoffmanntól származó sorokkal: „Miután maga is szerepel benne, elküldöm a cikket. Rózsaffy kérdőre vonta Téreyt, mire ez rövid tagadás után (»hát kérem pörölgjön be család miatt «... stb.) kijelentette, hogy tehát »itt egy sajnálatos feledékenységről van szó az ő részéről, ami vele soha meg nem történt!« E” (SZM Könyvtár, Adattár, Wilde-hagyaték). Néhány nap múlva Wilde ismét visszatért az ügyre: „Az E. A. által említett Térey fölfedezés éppen az, amelyet Rózsaffytól rabolt el a krakéler.” (MNG Adattár, 20151/1979/57d/36). Térey a későbbiekben is fenntartotta „Wilde” Van Dyck meghatározását: Térey Gábor: *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának katalógusa*. 5. kiad. Budapest, 1924. 42.: no. 317.: „Az 1906-iki katalógusban Moya modorában. Az új elnevezés Wilde kutatásain alapszik, ki a budapesti képet mint előtanulmányt van Dyck madridi képéhez véli.” (Igaz, a katalógusból sehol nem tudható meg, ki az a Wilde, mi a keresztnéve, és hol is publikálta ezt a meghatározást?) – az adatot Pigler is átvette Térey munkájából: „Spanyol (?). Spanyol festő, XVII. sz. Kat. 1924: Anthonis Van Dyck, azzal a megjegyzéssel, hogy ez az elnevezés Wilde János kutatásain alapszik, aki képünket előtanulmánynak vélte Van Dyck madridi képéhez.” Pigler Andor: *Országos Magyar Szépművészeti Múzeum. A Régi Képtár katalógusa*. Budapest, 1954. I.: 537. – a mű német nyelvű kiadásában is lényegében megismételve (Budapest, 1967. 656–657.). Mindebből úgy tűnik, hogy a Rózsaffy–Térey ellentét, amely 1924-ben robbant ki (Radványi 2006. 163–165.), nem csupán eltérő politikai nézeteikre, és Térey 1919-es Rózsaffyra vonatkozó hamis vádjaira vezethető vissza. Wilde véleménye lesújtó volt Téreyvel kapcsolatban: „De. meglepett az Albertinában Térey, de elég olcsón szabadulhattam tőle (sokat röhögtem is),” – írta 1917. január 22-én. MNG 2015161979/30/9.

⁷⁴ Térey Gábor (1864–1927) művészettörténész. Tanulmányait Genfben, Londonban, Bázelen és Strassburgban végezte. 1894–1896 között a freiburgi egyetem magántanára. 1896-tól az Országos Képtár metszetyűjteményének vezetője, majd 1898-tól, mint igazgató őr a Festészeti Osztályt vezette. 1904–1926 között a Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának igazgatója volt. Ld.: Radványi 2006. i. m.

⁷⁵ Rózsaffy Dezső (1877–1937) művészettörténész, festőművész. 1901-ben doktorált a Budapesti Tudományegyetemen Pasteiner Gyulánál. 1912-től a Szépművészeti Múzeum könyvtárának, adattárának és modern szoborosztályának vezetője volt. Ld.: Gellér Katalin: Rózsaffy Dezső (1877–1937). *Frakkok* 2010. 63–82.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. november 26.⁷⁷

Péntek

Drága Otthoniak, ma gyönyörű szélcsendes, napos d. e volt. Éccaka havazott; a szobám olyan világos, mint egy fotográfus-atelier, mert a szemközti ház tetejéről bevilágít a hó. Megjött Tyumpika szerdai lapja. A nyilatkozatot az Estben és az Ujságban hiába kerestem. Ki mondta, hogy jönni fognak? Tegnap írtam levelet Goldzihernénak.⁷⁸ Üdvözlégy Dudó, a népfölkelői szolgálat 8. hónapjának befejeztével. Csak most már végre nyugodt volna a rév, amelybe jutottál. Zsivány, vissza ne menj még egyszer Gránba,⁷⁹ mert akkor innen följelentem a főhadnagyodat. Jó otthon becsinált levest kanalizni? Irigyen kívánok jó étvágyat hozzá azzal a reménységgel, hogy karácsonykor majd regresszálok⁸⁰ magam. Dv[orák]kal tegnap megállapodtunk, hogy az általam jegyzett priv[atissimum] téma helyett egy másikat, fontosabbat és nehezebbet, nekem egyszersmind hasznosabbat csinálók meg; így van Kar[ácsony] utánra két témám (Péccsel), amire erősen kell készülnöm. A priv. után ő jött oda tegnap hozzám és kedvesen érdeklődött. A tegnapi Schlosser gyakorlattal már 2 óra kollokviumom van; még 6 kell (5 Dv + 1 Schl.). D. e. az Albertinában voltam,⁸¹ ahová holnap is megyek. – Bl⁸² csókot küld a Bundsi.

⁷⁶ Amit meg is tett, mert Margit nővére 1917. január 29-én értesítette, hogy Pogány megírta Wilde Ferencnek „milyen hihetetlenül jól mulatott azon, amit te Té-y ismert akciójáról írtál neki.” MNG Adattár, 20151/1979/29-22.

⁷⁷ MNG Adattár, 20151/1979/57d/38. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1915. XI. 26.

⁷⁸ Goldziherné Freudenberg Mária (1890–1918) egyiptológus. Goldziher Ignác (1850–1927) orientalista matematikus fiának, Károlynak (1881–1955) első felesége. Mahler Ede tanítványa volt a Budapesti Tudományegyetemen. Az ő munkatársaiként még egyetemista korukban részt vettek Láng Nándorral és Wilde Jánossal Beöthy Zsolt antik, egyiptomi és kopt gyűjteményének feldolgozásában. Wildének küldött „Jó utat!” feliratú névjegye 1917-ből. MNG Adattár, 2015161979/30/91. – Ld. még: Goldziher Ignác: *Napló*. Sajtó alá rend. Scheiber Sándor. Budapest, 1984. 326–327.; Schiller Vera: Goldziherné Freudenburg Mária (1890–1918). *Asszonyorsok a 20. században*. Szerk. Balogh Margit, S. Nagy Katalin. Budapest, 2000. 61–69.

⁷⁹ Wilde Ferenc, mint tartalékos népfelkelő, az esztergomi hadifogolytábor őrszemélyzetében szolgált. A család aggodalmát, hogy nehogy a frontra kerüljön, tükrözi Wilde 1915. november 5-én családjának írt pár sora: „Persze hogy t[artalékos] szolgálatos a mi Dudónk is. Ja, alig bírom magam fékezni, hogy az öröömöm ki ne törjön valami táncban vagy ugrálásban. Csak azt kérem, hogy tudassák azonnal táviratban, ha valami biztos tudódna ki.” MNG Adattár, 20153/1979/57d/23. Wilde Ferenc Budapestre helyezése után egy Sashegyi táborban szolgált, családi kapcsolatok révén sikerült Budapestre helyeztetni. MNG Adattár, 20151/1979/57d/30.

⁸⁰ Viszonozom.

⁸¹ Egy levelében írta 1915. november 17-én: „Egyedül ültem az Albertina végtelen hosszúságú termében. Szó[val] gyönyörű volt. A rajzzal való foglalkozás legbelsőbb szívügyem.” MNG Adattár, 20151/1979/57d/31.

⁸² Billió.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. december 2.⁸³*Csüt.*

Drága Otthoniak, Ébernek⁸⁴ végül is nem írtam, megkezdtem egy levelet, de fáradt voltam bevégezni, és vele különben sem tehetem azt, hogy csak a forma kedvéért írjak neki az utolsó pillanatban. Valamint nem válaszoltam még H[ofmann] Edithnek – ezzel a kettős adóssággal megyek most haza. (Hajóséknak⁸⁵ sem). Ha visszajövök, rögtön letörlesztem. (Akkor írok egy beszámolót a félév első részéről. Maj[ovszky]nak⁸⁶ is.) Ezt a kártyámat szombaton fogják megkapni, holnap már nem írok, mert azután lap helyett magam fogok megérkezni. D. e. megint szerepeltem a Schlosser gyakorlaton, egy lánytól, aki nagyon gyöngén működött, át kellett vennem az objektumot. Duduri azalatt berendezkedett új sashegyi villájában, ahol fölkeresem őt, ha ő nem ereszkedik le mihozzánk. Gondolatban már otthon vagyok, két nap már csak ami elválaszt. Tegnap Dv[orák] megint egy gyönyörű előadást tartott, örülök, hogy utána legalább Swobodának el tudtam mondani a boldogságomat, amit afölött érzek, hogy éppen most kerültem ide Dv[orák] mellé. – Szomorú, hogy a saját tanítványai nem értik a fordulatait. Én büszke vagyok rá, hogy olyan különösen értem. Ma privatissimum, holnap gyakorlat, szombaton még egy óra. Viszontlátásig: Bu. – Munisika, Tyumpika, Dudóka jön a szombat.

Wilde János – Wilde Margitnak, 1915. december 7.⁸⁷*Kedd*

⁸³ MNG Adattár, 20151/1979/57d/44. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1915. XII. 2.

⁸⁴ Éber László (1871–1935) művészettörténész. 1894-ben doktorált a Budapesti Tudományegyetemen Pasteiner Gyulánál. 1897–1904 között a Magyar Nemzeti Múzeum segédőre, majd a Műemlékek Országos Bizottsága megbízott, 1906–1920 között kinevezett előadója. 1905-től a Budapesti Tudományegyetemen a művészettörténet magántanára. 1921-ben a Tanácsköztársaság idején tanúsított magatartása miatt nyugdíjazták. Haláláig magántisztviselőként dolgozott, illetve fordításokból, szerkesztésekből és írásainak jövedelméből élt. Ld.: Marosi Ernő: Éber László (1871–1935), a normális művészettörténész. *Enigma* 2007. 143–160.

⁸⁵ Lehetséges, hogy Hajós Zsigmond családjáról van szó. Hajós Edith (1889–1975) orvos. 1913–1918 között Balázs Béla felesége, a Vasárnapi Kör tagja, testvére, Hajós Vera.

⁸⁶ Majovszky Pál (1871–1935) jogász. 1894–1917 között a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban dolgozott az elnöki osztályon, majd a III. ügyosztályon (múzeumok, képző- és iparművészeti ügyek, művészeti ösztöndíjak), mint titkár, 1914–1918 között ügyosztályfőnök. Neves műgyűjtő; 1925–1935 között a *Magyar Művészet* c. folyóirat szerkesztője. Ld.: Zádor Anna: Budapesti magángyűjtemények: Majovszky Pál (1871–1935). *Budapest*, 25, 1987, 1. 41–44.; Geskó Judit: A francia impresszionista és posztimpresszionista művészet gyűjtése Magyarországon 1919 előtt. Adatok Meller Simon, Majovszky Pál és kortársaik gyűjteményépítő munkájához. *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia, Ráckeve, 2000*. Szerk. Bodnár Szilvia et al. Budapest, 2004. 441–465.

Drága Otthoniak, szép meleg idő van, bárcsak tartana még a jövő héten is, hogy kevés tüzelő fogyjon. Swob[oda] és Dv[ořák] tudomásul vették kidobásom, más nem is tudott róla.⁸⁸ A távollétemben keresett az osztrák műemlékbizottság titkára⁸⁹ azzal a kedves kéréssel, hogy oktassam ki arról, mit tett a magyar törvényhozás eddig az idevágó ügyekben, mert ők új törvényjavaslaton dolgoznak. Majd holnap fölmegek a hivatalába. A rekedtségem egyformán meg van még, és ezért kellemetlen a beszéd, gargarizálok szorgalmasan. Örömmel vettem tudomásul, hogy Dv. a tegnapi órát elbliccelte, így csak egy Schlosser forrásórát mulasztottam, de erről kapok teljes jegyzetet. Duduru egyél sokat, annyit, mint én. A nagy offenzíva az entente-sereg ellen, amint jószóltam, úgy látszik megindult.⁹⁰ Sok csók: B.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1915. december 11.⁹¹

Szombat

Mára egy hétre ilyenkor már pakolok! Drága Otthoniak, ma jött Dudónak csüt[örtök]n írt lapja. Mint már tegnap írtam, a postám most igen gyér, ennek következtében most én is szabad vagyok, nem kell új levelekre válaszolnom, tehát beválthatok régi adósságokat. A lista elég terjedelmes. – Az idő változatlanul meleg és sötét, így most többet ülök az Apparatan. Ma, egy hetes szünet után Dv[ořák] óra, aminek borzasztóan örülök már. Gyakorlatok a jövő héten sem nála, sem Schlossernél nem lesznek már, ehelyett szerdán d. e. Dv[ořák]kal együtt elmegyünk az Akademia képtárába megnézni az új rendezést.⁹² Az utolsó privatissimum résztvevői voltunk: 6 fiú (mind negyed v. ötödévesek) és 4 lány (ezek még idősebbek); ezek maradnak most az állandó publikum. Hogy ez a 10 ember együttvéve milyen hallgatást tud kifejezni, az egészen csodálatos, néha úgy hat, mintha megbabonázták volna a társaságot. – Elment-e a csomag a Nagyinak? Sok csókot küld a Bundsi.

⁸⁷ MNG 2015/1979/57d/46. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1915. XII. 7.

⁸⁸ Wilde Jánost és Fogarasi Bélát 1915. december 6-án sorozták Budapesten. „Valószínű, hogy minden, amit mulasztani fogok a hétfői Schlosser óra lesz, így esett a lehető legjobb időre a sorozás.” – írta Wilde János. MNG Adattár, 2015/1979/57d/40. Szerencsére alkalmatlannak nyilvánították őket. MNG Adattár, 2015/1979/57d/45.

⁸⁹ Paul Buberl (1883–1942) művészettörténész. 1908–1920 között a Zentralkommission titkára, majd a Dorotheum igazgatója volt.

⁹⁰ „Sok újságot olvastam a napokban, mert ezeken a sötét délelőttökön nem lehet gyűjteményekbe menni. Nem sok jótt jövedőlnék a két ház tanácskozásai, a háború, úgy látszik, jövő ilyenkorra még tartani fog. A most következő hét megint borzasztóan sokkos lesz Görögorsz[ág] Rom[ánia] miatt. Különben, ha így halad az üldözés, a bolgárok kevés idő múlva már az olaszokkal is verekedni fognak Albániában.” – írta 1915. december 10-én családjának. MNG Adattár, 2015/1979/57d/48.

⁹¹ MNG Adattár, 2015/1979/57d/49. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1915. XII. 11.

⁹² „d. e. ott voltunk az Akadémiában Dv[ořák]kal, azonban nem sok nyereséggel, mert Dv. 1/2 1-kor jött és 1-kor kidobtak minket.” MNG Adattár, 2015/1979/57d/52.

1917

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. január 8. és 9.⁹³*Vas este 1/2 11-kor*

Drága Otthoniak, milyen szerencse, hogy olyan jókor mentünk ki a vasúthoz és kaptam még ülőhelyet, pont 9 óra lett mire a Wick. utcába⁹⁴ megérkeztem! (Könnyű kiszámítani, mennyi lett volna, ha az 5.15-össel utazom.) Úgy az első, mint a második vonatot sikerült áttörni a csomagjaimmal, a ládát holnap szállítja ki a speditőr 2.90-ért. (Igazán nem drága.) Hrochnénak, aki buzgólkodott a távollétemben, (szenet és spirituszt szerzett, és jót) meleg szobával várt, odaajándékoztam az egyik darab vaját, mint a Munisi ajándékát. – Most a kirakodásnál láttam csak igazán, milyen rengeteg fáradságot jelentett Drága Otthoniaknak ez az elutazás is. A lakáskulcsok szerencsétlen otthonfelejtése nagyon fáj. Jaj, csak meg ne hűlt legyen a Munisika, abban a legényes kezeslábasban a vonathoz. Jó éjszakát. Folyt holnap.

Hétfő ebéd u.

Míg a délelőttöt az egyetemen töltöttem és a Reginában megebédeltem, ahol az árák még a régiék, meghozták a ládát. Bár többször a fejetetején állott és összevissza dobálták, mégsem lett baja a tartalmának. Teljesen sértetlenül érkeztek meg a benne levő holmik, fehérnemű éppúgy mint a könyvek, még csak a szürke kabátomat sem kell kivasaltatni. – Éjjel kitűnően aludtam, itthon reggeliztem, a Reich⁹⁵ órára még 5 perccel korábban értem be, ami eddig sose történt meg. D. e. csak Swob[odá]val és a hölgytagokkal beszéltem, de Hrochné közölte, hogy Benesch⁹⁶ már a múlt héten keresett. Most aludtam egy órát és utána kirakodtam. Indulok már Strzyg[owski]hoz. Dv[orák] csak szerdán kezd, majd 6 óra után fölkeresem, megnézni, hogy van.

Az idő szép tiszta, csak nagyon szeles, sétálni nem lehetne.

Nagyon szépen köszönöm még egyszer a drága Otthoniaknak azt a sok fáradságot, amellyel ez alkalommal elutaztattak. Utoljára történt ez ilyen módon.

⁹³ MNG Adattár, 20151/1979/30/1. – Levél, rajta más kézzel: I/9. 1.

⁹⁴ Wilde 1915–1917 között a VIII. Wickenburgstrasse 11. III. emelet 15. szám alatt lakott a Hroch családnál.

⁹⁵ Emil Reich (1863–1933) klasszika archeológus. 1898-tól a bécsi tudományegyetem keretében működő Österreichisches Archäologisches Institut munkatársa és az egyetem professzora, 1910 és 1933 között az intézet vezetője; 1910–1911-ben dékán, 1916–1917-ben rektor.

⁹⁶ Otto Benesch (1896–1964) művészettörténész. 1921-ben doktorált a bécsi egyetemen Max Dvořák-nak írt disszertációjával. 1920-tól a Kunsthistorisches Museum, majd az Albertina munkatársa volt; 1938-ban az Amerikai Egyesült Államokba emigrált, ahol Cambridge-ben, Princetonban és New York-ban tanított. 1947-ben hazatért és 1962-ig az Albertina igazgatója és egyetemi tanár volt.

Az időmre nagyon vigyázok. Este rendbe hozom az íróasztalom, holnap miután leráztam magamról a Takácstól,⁹⁷ Ébertől, Révésznetől⁹⁸ kapott megbízásokat,⁹⁹ pedig megkezdem a munkát. Igen jól, pihentnek érzem magam.

Sok csókot küld haza a készlettel bíró

Kibundsi!

Németországból Dv[orák] is és a Steglich¹⁰⁰ is a legrosszabb hírekkel tértek vissza. Semmi ennivaló, tüntetések stb.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. január 13.¹⁰¹

Szombat d. u.

Drága Otthoniak, reggel kaptam a csüt.-i lapot (éppen miközben az entente hadicéljainak tanulmányozásában voltam elmélyedve), most jött a pénteki. A posta tehát jól működik, nincsen semmi – se otthon, se itt énnálam. Tegnap voltam Benesch-sel a M[andl] Edithnél, holnap pedig illenék elmenni a felolvasóestjére, majd még

⁹⁷ Felvinczi Takács Zoltán (1880–1964) művészettörténész. Festőnek készült Nagybányán, majd 1904-ben művészettörténetből doktorált Pasteiner Gyulánál a Budapesti Tudományegyetemen. 1905-től a Szépművészeti Múzeum munkatársa, 1919–1948 között a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum megszervezője és első igazgatója volt. Ld.: Bincsik Mónika: Felvinczi Takács Zoltán (1880–1964). *Enigma* 2010. 83–100.

⁹⁸ Révészné Alexander Magda (1885–1972) művészettörténész. Alexander Bernát filozófus leánya. A Budapesti Tudományegyetemen szerzett tanári és bölcsészdoktori oklevelet, majd Dvořák előadásait látogatta Bécsben, ezt követően Vedres Márknál lakott Firenzében s az olasz művészetet tanulmányozta. 1910-ben házasodott össze Révész Géza (1878–1955) pszichológussal. 1919 júliusán Lukács György nyugatra küldte, hogy a Szépművészeti Múzeum könyvtárából hiányzó könyveket és periodikákat szerezzen be. A forradalom bukása után Hollandiába emigrált, ahol haláláig élt.

⁹⁹ „Révészné számára megvettem az Österr. Museum összes kártyáját (11 drb), majd alkalomadtán folytatam az Akadémiával és a Hofmuseummal. Takácsnak és Ébernek elküldtem a kívánt könyveket” – írta családjának 1917. január 11-én. MNG Adattár, 20151/1979/30/2. Révészné január 26-án köszönte meg a küldeményt: „Kedves Wilde, – megkaptam a képeket és nagyon hálás vagyok, hogy ily gyorsan és ennyi gonddal kereste őket össze, nagyon kitűnőek és azt hiszem a legtöbbet jól fogom tudni használni, amit nem, az is jó ha megvan. Legjobban örültem, hogy iparművészeti dolgokat is tudott szerezni, és a magángyűjteményekben levő képeknek is. Ha e két fajtából tud esetleg még valamit, és ha a Moderne Gal.-ból, és a Lichtenstein Gal.-ból lát néhány szép reprodukciót, gondoljon rám. Nagyon kérem azonban, legyen szíves megírni, hogy mennyi vagyont költött el, mert szeretném adósságot minél előbb leróni! Még egyszer sokszor köszönöm! Jó munkát kívánok és sokszor őszintén üdvözlö Rész Gézáné.” MNG Adattár, 20151/1979/292.

¹⁰⁰ Wilhelma Hohenemser-Steglich (1892–?) művészettörténész, 1919-ben doktorált Bécsben Max Dvořáknál.

¹⁰¹ MNG Adattár, 20151/1979/30/4. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: I/17. – 4.

meggondolom.¹⁰² Dv[orák] órái nagyon halódók, máris közeledik a szemeszter vége (ma este kellene ígéret szerint az első privativumnak lenni, de én nem bízom benne, hogy megtartja).¹⁰³ Itt is hó és víz között élünk, de az idő legalább tiszta. – A Révésznének még nem küldtem semmit, mert még egyebeket is akarok neki vásárolni. A Hatvany szerkesztősége valószínűleg olyan célú, mint a Mesteré: önbiztosítás.¹⁰⁴ – A hazulról elhozott ennivalókból elég sok megvan még. Reggelit is állandóan itthon eszem. Általában jellemzi a táplálkozásomat, hogy mióta visszajöttem, még nem voltam éhes (ami persze nem tarthat örökké). Nehéz szemet kapni. Tegnap már én magam is jártam a szenesnél, hogy megpuhítsam. – Dudó kolléga szorítsd meg, nyomd a gombot. Sok csókkal: Bu.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. január 19.¹⁰⁵

Péntek reggel

Drága Otthoniak, megkaptam a hosszú otthoni levelet, a tegnapi csomag méltó folytatását (hej, milyen kimondhatatlanul finomak a vajas süтик, a vaj is úgy ízlik az itteni feketekenyéren – épp most reggeliztem belőle – mintha krém volna). Újból köszöntöm szigorló testvéremet és köszönöm nagyon a kitűnő szemléletességű levelet.¹⁰⁶ Tegnap este még nekem is kellett szerkesztenem egy hasonlót. Dv[orák] t. i. kellemes meglepetéssel 2 órán át beszélt a mi Leonardónkról, mint metodikailag igen fontos esetről – a gyakorlatok keretében, ezúttal a Festsaalban tartván meg kb. 40 főnyi hallgatóság előtt, miután minden ellenvetést megvitatott. Az eredménye: abszolút biztonsággal mondhatjuk, hogy a bronz Lo¹⁰⁷ saját kezű műve. Oly lelke-

¹⁰² Mint két nappal később írta: „M. Edith előadása után – mert arra mégiscsak elmentem. Nem volt túl drága a jegy, csak 2 korona, és nem is volt rossz a produkció – kétségtelen van tehetsége ilyesmihez.” MNG Adattár, 20151/1979/30/5.

¹⁰³ Mint két nappal később írta: „Dv[orák] megtartotta a tegnapi privatisimumot 7-1/2 9-ig, részben igen élvezetes tartalommal.” MNG Adattár, 20151/1979/30/5. Majd január 18-án: „Dv. a tegnapi előadás végén rátért az én vadászterületemre, az olasz barokk festészetre. Most feszülten várom, mi fog következni.” MNG Adattár, 2015161979/30/.

¹⁰⁴ Wilde Ferenc 1917. január 17-én írta testvérenek: „Egy hír mégis van: a Pesti Naplót megvette Hatv[any] Lajos író és »átvette a lap szellemi irányítását is«. Jó lehet!” (MNG Adattár, 20151/1979/29-6). Hatvany Lajos 1917. január elején megvásárolta Surányi Józseftől a *Pesti Naplót*, s mint főszerkesztő irányította. Célja a békevágy, a demokrácia követelése, Károlyi Mihály és a függetlenségi párt támogatása volt. Ld.: Lengyel Géza: *Magyar újságmnások*. Budapest, 1963. 90-92.; Lengyel András: Hatvany Lajos *Pesti Naplója (1917-1919)*. *Magyar Könyvszemle*, 122. 2006. 338-359., 444-463.

¹⁰⁵ MNG Adattár, 2015161979/30/8. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: I/20. – 8.

¹⁰⁶ Wilde Ferenc 1917. január 16-án örömmel számolt be testvérenek a jogi karon letett záróvizsgájáról: „Most gyűvők az egyetemről, egyhangú kitüntetéssel képesítettek”, és még aznap este részletes levelet is írt. MNG Adattár, 20151/1979/29-10 és 11.

¹⁰⁷ Ferenczy István szobrászművész 83 darabból álló bronzgyűjteményét 1914-ben vásárolta meg a

sülten beszélt – mindvégig egyedül, kérdések nélkül, csak a legvégén vonván be engem is a tárgyalásba – hogy fél 9 felé járt, mire befejezte. Mellert a legkitüntetőbb dicséretetek mellett emlegette közben. Erről persze részletesen kellett referálnom azonnal. Most indulok, kicsit fáradtan az Albertinába.¹⁰⁸ Sok csók Bu.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. február 9.¹⁰⁹

Péntek d. u.

Drága Otthoniak, tegnap nem fejezhettem be a levelet, most tehát folytatom. Jó kedvem van. Ezért is sikerült már 1/2 8-kor kibújni az ágyból, megreggelizve szaladtam az opera pénztárához jegyet váltani a vas. esti Don Juan-előadásba. Annyi volt az eszkimó, hogy én csak 10 perccel 12 előtt jutottam az ablak elé, és akkor hallom: Der billigste Platz für Sonntag Abend kostet 9 Kronen,¹¹⁰ – nyeltem egy nagyot, aztán csak azt vettem észre, hogy a pénztárosné visszaad nekem egy krónt és kitol egy piros jegyet. Szóval bedűltem, és holnapután ülök majd az opera földszintjének 10. sorában mint a többi hadseregszállító. Enyhíti a ballépésem nagyságát, hogy több mint 3 órai keserves álldogálás után követtem el. Egy Berlinből való kolleginát láttam 1/2 11-kor elmenni szomorú ábrázattal, csak két Säule szitot¹¹¹ tudott szerezni a negyedik karzatra, pedig már 7-kor (szavahihető) ott állott. Én

magyar állam örököseitől. A kollekciónban található egyik szobrot Meller Simon Leonardo da Vinci művének tulajdonította (Meller, Simon: Die Reiterdarstellungen Leonardos und die Budapester Bronzestatuetten. *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 62. 1916. (1917). III.: 213–250.; Meller Simon: Leonardo da Vinci lovasábrázolásai és a Szépművészeti Múzeum bronzlovasa. *Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyvei*, 1. 1918. 75–177.) – Wilde február 1-én azt írja családjának, Meller a „Dv[orák] előadásának a bronzról roppant örül – az első nyilvános állásfoglalás.” MNG 2015161979/30/15. – „A megdönthetetlenül logikusan felépítő művészettörténeti módszernek valóságos mesterpéldája Meller értekezése, melyből különben mindenki kitűnő képet alkothat magának nemcsak Leonardo, hanem az egész Cinquecento művészeti tendenciájáról is”. – írta Antal Frigyes Meller tanulmányáról – *Husadik Század*, 20. 1919. 239. – a szobor mesterének kérdéséről folyó szakmai viták azóta sem jutottak dűlőre, de a szobrot többnyire, mint Leonardónak *tulajdonított* művet publikálják, ma is így van nyilvántartva a Szépművészeti Múzeumban, az 5362-es leltári számon. Ld.: Balogh, Jolán: *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest. IV–XVIII. Jahrhundert*. Budapest, 1975. I.: 115–122.

¹⁰⁸ Az Albertinában Wilde készülő doktori disszertációjához gyűjtött anyagot. 1917-ben többször is említi leveleiben az ottani munkakörülmények nehézségeit: „Az Albertinába ma sem mehetek be, mert egyiptomi a sötétség.” MNG Adattár, 20151/1979/30/6.; „az Albertinában voltam ugyan, de alig lehetett látni!” MNG Adattár, 2015161979/30/7); „Tudni kell, hogy az Albertina 4 napja megint takarít, ezúttal a jövő hét közepéig. Hát ilyen az én szerencsém.” MNG Adattár, 2015161979/30/72.

¹⁰⁹ MNG Adattár, 2015161979/30/22. – Levél, rajta más kézzel: II/10. – 22.

¹¹⁰ A legolcsóbb hely vasárnap estére 9 korona.

¹¹¹ Az oszlop takarásában.

tehát még boldog is lehetek, ha nem bántana egy kicsit a lelkiismeret. – Az aranyos Tyumpikának azonban ettől függetlenül kívánok szerencsét ahhoz, hogy gyapjuszövethez jutott. Ez ma másként körülbelül lehetetlen, éppen azért azt se lehet megállapítani, milyen mértékben drága. (Azért csak írd meg, mennyibe került.) Hogy ebéd után hazajöttem (két órát még a Hofbibl.-ban is dolgoztam), találtam itthon Tyumpika levelét. Képzeltetitek, hogy hogy örültem: egy 10 oldalas levél hazulról és milyen gondossággal megírva! A posta az utolsó 3 napban ugyancsak kedvemben járt, félek, hogy most szünet fog következni. (De azalatt talán megjön mégis a hiányzó múlt heti levél.) – Nem írtam még meg, hogy Hrochné sokszor csókoltatja Munisika kezét, most nagyon boldog; a vajból mégis adtam neki még szerda este egy fél darabot, mert nagyon sóvár szemmel nézte, hogy kenem kenyérre, – tegnap pedig egy egészet. Ő revansolt egy darab smarnival – nett asszony! Most különben megszenvedhet a pajtásaiért: egész este sötétben ül, hogy maradjon nekünk petróleum.

A gyakorlatra tegnap, tény, jó késéssel értem be, ami azonban nem volt baj, mert megmenekültem az első 10 perc kínjától. Dv[orák] t. i. rendesen rögtön egy kérdést ad fel, s erre következik aztán a síri és idegesítő hallgatás, mígnem valahogy megindult a beszéd, rendesen Dv[orák] soliloquiuma.¹¹² Tegnap látván engem bejönni, hozzám fordult segítségért. Dv[orák] aztán persze egész 8 óráig sűrűn igénybevett. Jó hangulatban voltam, nagyon jól ment a felelgetés. – Nem tudom efölötti örömeben-e, mikor fölmentünk gyakorlat után Dv[orák] szobájába, átnyújtotta nekem a tegnap megjelent új könyvének egy példányát. (Csak 3-at kapott még a nyomdából, egyet Swob[odá]nak adott, aki már a gyak. előtt mutatta nekem, egyet magának tartott.) „Katechismus der Denkmalflege”, a miniszter megbízásából írta a nagyközönség számára, sok képpel.¹¹³ (4. kép) (Majd Tyumpikának is el kell olvasnia!)

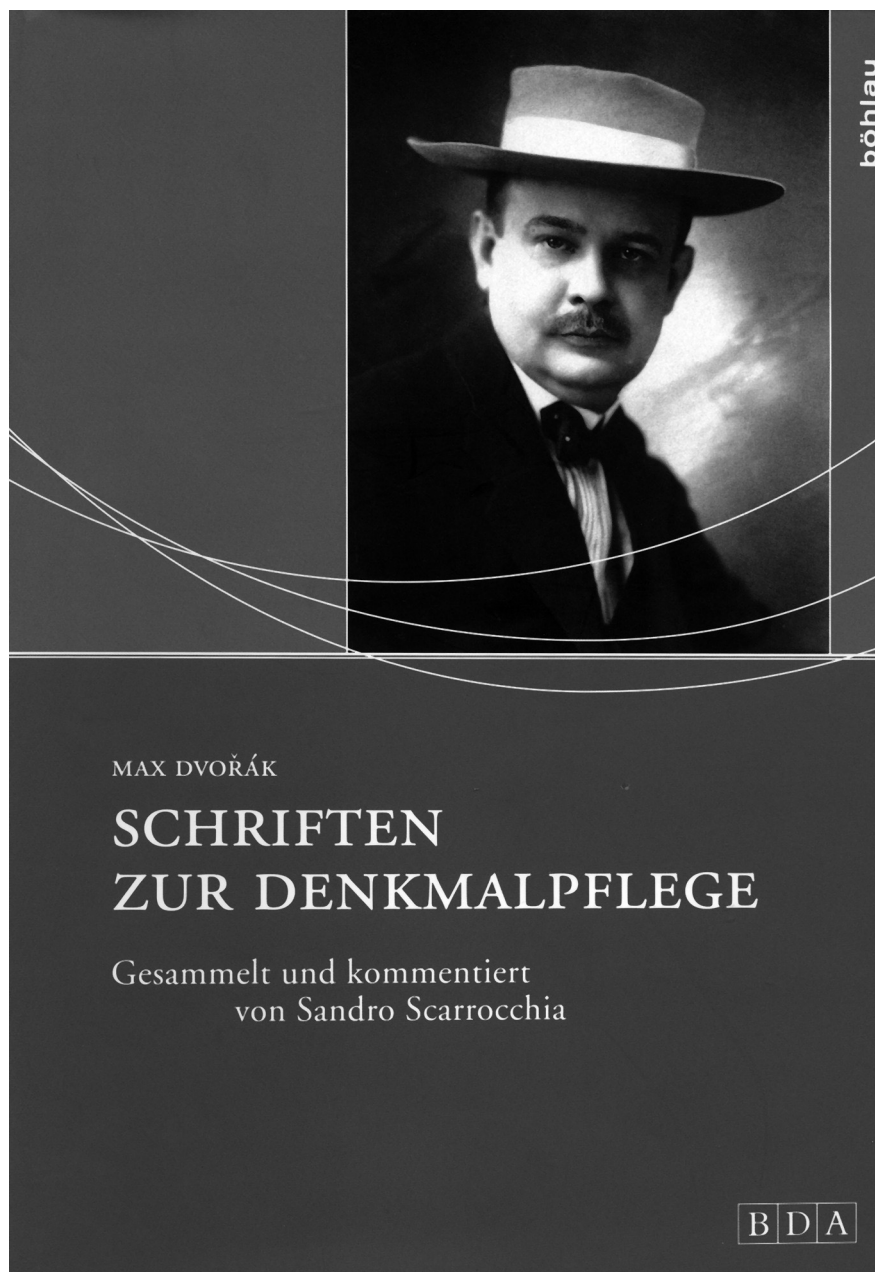
Hálából persze megint hazakísértem adomázás közt. – Most én a következőt fogom tenni: Megveszem magamnak a könyvet a könyvkereskedésben, a kapott példányt pedig Dv[orák]kal dedikáltatom Majovszkynak¹¹⁴ és elküldöm neki ajánlva. Azt hiszem ez így nagyon jó lesz.

Azt tudják már biztosan, hogy az egyetemet itt is bezárták két hétre. Mindenki örül. Sajnos, a Strzyg[owski] szeminárium privát házban van... nem lesz szünet; kü-

¹¹² Önmagával folytatott beszélgetése.

¹¹³ Max Dvořák: *Katechismus der Denkmalflege*. Wien, 1916. – újabban: Max Dvořák műemlékvédelemmel foglalkozó írásainak monumentális kötetében: Max Dvořák: *Schriften zur Denkmalflege*. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarrocchia. Wien, 2012. 521–720. (Facsimile) – bevezető tanulmánnyal, melyben Sandro Scarrocchia részletesen foglalkozik a Katechismus megírásának előzményeivel (133–151.) és Ferenc Ferdinánd főherceg (a Zentralkommission vezetője) ebben játszott szerepével.

¹¹⁴ A Majovszky által vezetett Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumi III. ügyosztály felügyelte a Műemlékek Országos Bizottságát. – Majovszky és Wilde több levelet is váltott 1917-ben. Így pl. Majovszky kérte, hogy Wilde szerezzé meg részére a „bécsi cs. kir. képzőművészeti akadémia (Schiller platz?) 1913/14; 1914/15; 1916/16; 1916/17 tanévi értesítői”-t, illetve „a Dvořák-féle ingó műemléki t[örvén]y[tervezet]” indoklását. MNG Adattár, 20151/1979/253–255.



4. Dvořák összegyűjtött műemlékvédelmi írásainak borítóképe.
Repr. Max Dvořák: *Schriften zur Denkmalpflege*.
Wien-Köln-Weimar, 2012.

lönben nekem nem baj, én mindenáron túl akarok esni rajta még ebben a félévben. Sőt, mint írtam, szeretném, ha még a sorozás előtt meglennék ezzel az üggyel. Amit Nhy¹¹⁵ mondott Dudónak az teljességgel megnyugtató, és most már nem is kívánok mást, mint azt, hogy a terminus ne essen későre. Nasi! csésze tea, ablakos tészták.

Sokszor csókolja Mindnyájukat

Bundsi, a szerencsés pontkisztni.¹¹⁶

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. március 8.¹¹⁷

Csüt. reggel

Drága Otthoniak, most jött Tyumpika hétfői kártyája – a posta megint lassú. H[offmann] Edith-től kaptam egy 14 oldalas beszámolót az aukció lefolyásáról. Semmi újság. Az egyetemnek számomra hétfőn vége lesz, ugyan Schlosser és Strzyg[owski] még az egész hónapban folytatni akarják a mesterségüket, de hát én mellékelni fogom őket. A Hofrat¹¹⁸ üdvözölt, mint felgyógyult hívét s csak azt kérdezte, hogy nem akarom-e a szünetben megtartani az előadást; minthogy ezt tagadásba vettem, otthagytam.¹¹⁹ Ez azonban nála nem számít barátságtalanság jelének, ő egy ilyen ember. Most Zichy¹²⁰ beszél róla otthon, akire „igen rossz

¹¹⁵ 1917. február 4-én írta testvérének: „A sorozási hirdetményt olvastam már az itteni reggeli lapban, délben pedig az estben is, és én is rögtön arra gondoltam, hogy megkérlek arra Dudó, hogy menj el a kitűzött napok egyikén a kat. ügyosztályba és járj alaposan utána annak, hogy hol fekszik a Moravcsik bizonyítványa, és hogy bízhatunk-e abban, hogy beviszik a sorozásra (legutóbb nem tették meg t. i.). Talán arra is szükség lesz ezenkívül, hogy mikor már ki lesz tűzve a sorozásom napja, előtte még egyszer fölmenj tudakozódni. (Nem az én Némethym az, akit nemrég főjegyzővé neveztek ki, mint az újságokban állott, ha igen, akkor aligha lehet arra számítani, hogy megint ő lesz a bizottságban.)” MNG Adattár, 2015161979/30/18. Testvére a bizonyítványt végül szerencsésen meg is találta. MNG Adattár, 20151/1979/29-31.- Dr. Schuster Gyula, a Wilde János ellen folytatott vizsgálat során, 1920-ban tett tanúvallomása szerint már 1911-1914 között kezelte Wildét pszichés problémákkal. Schuster a Moravcsik-féle Ideg- és Elme-kórtani Klinika orvosa volt. BFL, VII.18.d-1919-IV-13-94. 251.

¹¹⁶ Tréfás szóösszetétel, a kisztni jelentése: láda.

¹¹⁷ MNG Adattár, 2015161979/30/23. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 4/.

¹¹⁸ Strzygowski 1904-ben kapta meg az udvari tanácsosi címet.

¹¹⁹ Wilde előadást vállalt Strzygowskinál, mint 1917. január 23-én írta nővérének: „Strzyg.-nál tegnap voltam audiencián; mikor látta, hogy nem akarok megszökni a felolvasás elől, egyszerre nagyon barátságos lett. Az enyém lesz program szerint az utolsó előtti a félévben, mondta, hogyha nem készülnek el félév végére, szívesen tűz ki egy külön napot márciusban. Hát majd igyekezni fogok.” (MNG Adattár, 2015161979/30/11); 1917. február 8.: „Csak azt kívánom magamnak, hogy a Strzyg.-gyakorlaton előbb túlessek.” MNG Adattár, 2015161979/30/21.

¹²⁰ Valószínűleg Zichy István (1879–1951) történész, festőművészről van szó, aki 1934-ig között a Történelmi Képcsarnok vezetője volt.

benyomást tett”. – Tegnap bevásárolni voltam, gallért és kézelőt kellett vennem, mert a pénzem most legalább 3 hétig tart. Féltucat gallér 9 krón, 3 p. kézelő 6.50. A tea ára fölment, 36 krónra, majd sietve igyekszem beszerezni, amit lehet. Könyvet is vettem: a márka 4.60. – Edith írja, hogy Berchtold,¹²¹ a múzeumok új intendánsa, járt Pesten Mellernél! Dvořák viszont nagyon várja Petro[vics] jövetelét.¹²² Bizalmasan meg is mondta miért, az új kereskedelmi szerződésüket készítik most elő a németekkel, ennek a műtárgyakra vonatkozó részét szeretné vele, mint magyar testvérrel megbeszélni. Dv[orák] holnap befejezi az előadásait, szegény erősen lefogyott, úgy látszik nem jól van. – Igaza van Tyumpikának: Benescht kell rövidebben kezelni, mert ő nem ismer más tekintetet, mint a magát. Néha valóságos hányási rohamokat érzek, ha látom. Garger¹²³ sorsa komolyan aggaszt. Segíteni rajta nem lehet. – Sok-sok csókkal Bu.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. március 22.¹²⁴

Csüt. reggel

Drága Otthoniak, Kálmán¹²⁵ egy lapon jelzi, hogy húsvétra, hacsak pechje nem lesz, hazajön, és akkor maga veszi kezébe a balkáni ügyet (a Dudó levelét tehát megkapta).¹²⁶ A címe most: 30/III. népf. gy. 2. sz. 316. – Jött még kártya Gömö-

¹²¹ Leopold Graf Berchtold (1863–1942) politikus, az első világháború kitörése idején az Osztrák–Magyar Monarchia közös külügyminisztere, akit 1915 januárjában történt lemondása után, 1916-ban, IV. Károly főudvarmesterré és főkincstárnokká nevezett ki s mint ilyen a császári gyűjtemények felügyelője is volt.

¹²² Ld.: Petrovics Elek – Wilde Jánosnak, 1917. január 30.

¹²³ Ernst von Garger (1892–1948) művészettörténész. Prágában, Münchenben és Göttingenben tanult, majd 1920-ban Bécsben doktorált Max Dvořáknál. 1930–1946 között az Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (ma: Österreichisches Museum für angewandte Kunst) munkatársa volt. 1947-től az Albertinában dolgozott. Háborús sérülése miatt fájdalomcsillapítókat szedett, melyek kábítószer függővé tették. „Gargerről nemrég Dv[orák]kal beszéltem igen komolyan; szerinte is segíthetne rajta, ha bedugná egy szanatóriumba. Ő komolyan félti, hogy meg fog örülni a fiú. Az állapotában egyelőre annyi változás, hogy a patikusoknak egy rendelet megtiltotta a morfinnak bármely formában való kiszolgáltatását recept nélkül. Persze, nem tudni, milyen reakcióval jár ez majd számára, aki naponta átlag 15 tableta kodeint nyelt.” – írta 1917. március 11-én. MNG Adattár, 2015161979/30/21. Ő és felesége – Camilla Zeugswetter – voltak Wilde János legközelebbi bécsi barátai.

¹²⁴ MNG Adattár, 2015161979/30/36. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 13/ Érk. III/23. szerda.

¹²⁵ Pogány Kálmán.

¹²⁶ 1917. március 11-én írta Wilde családjának: „Kálmánnak ma reggel írtam. Délben jött egy 7-ről keltezett kártya Petrótól, melyen többek közt ez a mondat olvasható: »A tavaly tervezett, de aztán elhalasztott Balkán-expedíció nem sokára, úgy látszik, mégis meglesz, s ez esetben – így biztattak – kérni fogják P. K. szabadságolását. Ezt meg is írhatja neki; az ő helyzetében a remény is valami.« Mínthogy Dudó levelet készül küldeni Kálmánnak, írja meg ezt is a nevemben.” MNG Adattár, 2015161979/30/21. – Ld. részletesen: Petrovics Elek – Wilde Jánosnak, 1917. március 7.

ritől,¹²⁷ H[offmann] Edithről, és a Dudó tegnapi reggeli lapja. A dékánátusba igenis készülök eljárni a jövő héten. – Örülök, mert sikerült olyan munka beosztást csinálni, hogy a hazautazás nem fog zökkenőt okozni; vissza csak akkor jövök majd, ha az otthonra kimért penzumot elvégeztem, – de annak nem szabad 3 hétnél tovább tartania. – Dv[orák] szombat óta fekszik, 4 napon át 39 felül volt a láza, csak tegnap szállt le 38-ra. Borzasztóan sajnálom szegényt, azt mondják, nagyon le van törve. Mellette a vesebaja. És az előírt diétát nem tudják betartani, mert képtelen az asszony rizst és tojást, tejet szerezni. Megnyugtató, hogy egy kissé mégis javult már az állapota. – Ma d. u. egy műkereskedőhöz, este a Betty Kurth egy előadására kell mennem. Most az Albertinába. Meder tegnap bejelentette, hogy könyvének x. oldalán a köv. jegyzet fog beszélni az én önzetlen kollegialitásomról. A jó öreg az én ártatlan közreműködésemmel egy trouvaille-t csinált, amely neki rém fontos. Most egész részeg az örömtől.¹²⁸ Viszont húsvét után be fog juttatni néhány arisztokratának a magángyűjteményébe, amelyekben én remélek a munkámhoz valót találni. Sok csókkal Bu.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. március 24.¹²⁹

Szombat d. u.

Drága Otthoniak, már türelmetlenül várom a postást – most végre meghozta Tyumpika csüt. esti kártyáját. Hát ha a Bubi úr hozand valamit, nagy örömmel fogom üdvözölni – a csomagot. (Cs I. megint valószínűleg péntek d. u. érkezik meg, ha ugyan megjön egyáltalán.) Ebéd után fürdőben voltam, hazatérve jól befűtött szoba várt. Ma már be sem megyek a gyűjbe. Ronda idő van, szél fúj és esik a hó, már reggel fehér háztetőkre ébredtünk. Szegény Dv[orák]nak ez nem valami kedvező. Szerencsére tegnapi leszállt a láza, de csüt.-ön még nagyon rosszul volt.¹³⁰ – A

¹²⁷ Gömöri Jenő Tamás (1890–1969) költő, műfordító, könyvkiadó. Ő volt az ötletgazdája és kiadója *Modern Könyvtár* több száz kötetes sorozatának; ennek 15. köteteként 1910-ben adta ki Wilde fordításában Adolf von Hildebrandt: *A forma problémája a képzőművészetben* c. művét. Gömöri 1920-ban Bécsben újraindította a sorozatot *Új Modern Könyvtár* címmel, és megalapította az 1921–1923 között megjelent *Tűz* c. folyóiratot is. 1946-ig Pozsonyban és Szobráncon élt, majd haláláig Budapesten. Ld.: Gömöri Jenő Tamás: Emlékezés a „Modern Könyvtár”-ra. *Literatura*, 1937. szeptember 15. 328–329.; Bálint Gábor: Gömöri Jenő és a Modern Könyvtár. *Magyar Könyvszemle*, 118. 2002. 188–192. – Gömöri a harctérről is írt Wildének. MNG Adattár, 2015/1979/29–18.

¹²⁸ Joseph Meder (1857–1934) művészettörténész. 1889-től dolgozott az Albertinában, amelynek 1905–1923 között az igazgatója volt. „D. e. Meder tatát kerestem föl, aki keblére ölelt, mint az elveszett fiát az apja.” – írta 1917. március 10-én családjának (MNG Adattár, 2015/1979/30/28), majd március 15-én: „meghívott magához, hogy felolvasson szemelvényeket a könyve kéziratából”. MNG Adattár, 2015/1979/30/32. – Az említett könyv, illetve jegyzet: Joseph Meder: *Die Handzeichnungen*. Wien, 1919. és 2. verb. Aufl. Wien, 1923. 417.: 5.

¹²⁹ MNG Adattár, 2015/1979/30/99. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 14./ Érk. 917. III. 27.

munkát folytatom péntekig, aztán – mint írtam – a köv. héten otthon; muszáj menni. Meder olyan mint a vaj, ez mégis sokat jelent. Benescht nem engedem a közelembbe, tanulja meg mi a tisztesség. (Bár az ilyesmi nem megy, a meglevő rossz karaktert nem lehet az emberekből kiölni. Próbálja valaki megnevelni a Frici urat! Az ilyen személyekkel szemben csak védekezni lehet és kell.) Csüt. d. u. ráértem arra, hogy a muzi nevében ellátogassak egy műkereskedőhöz. Utána Betty Kurthnak egy előadásán voltam, mert külön meghívott rá. Infámis rossz volt. Lassankint az összes kollégáimat – Garger kivételével – par distance kezelem. Csak ráfizetnék, ha másként tenném. – Dudó terminusáért imádkozni fogok. Magam hétfőn vagy kedden megyek tudakozódni (értsd: 10 krón baksist adni a fogalmazónak; itt ez így megy és senki sem akad meg rajta). Odakint egész fehér a világ. Forradalmi március? Sok-sok csókkal B.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. április 23.¹³¹

Hétfő d. u.

Drága Otthoniak, a vonat örületesen zsúfolt volt, jó volt hát, hogy meghúzhattam magam a sarokban, a galíciaiak így is majd az ölükbe ültettek. Győrnél volt a revízió, de mivel a padok alatt elég koboznivalót talált a népfelkelő, a hálókra nem is került sor. Szerencsém volt, mert petrony¹³² szállításáért külön büntetés is jár. Most már kirakodtam a koffert is, éppen érkezett meg benne minden. Hrochné boldogan hálálkodott a zsírért. Ő is kedveskedett, fűtött szobával várt (hűvös, esős idő van itt) és gyűjtött számomra egy üveg petronyt (még holnap is lesz fassung). Így egyelőre zár alatt tartom a magamét és bölcsen hallgatok róla. – D. e. beiratkoztam, aztán a városban kellett egyet-mást vásárolnom. Voltam a Gemeinschaftsküche-ben,¹³³ belülről tényleg barátságos, azonban csak tagoknak van nyitva és most már nem vesznek fel senkit. A Regina adagjai mintha megint kisebbek lettek volna valamivel. A gyűjteményben nincs semmi újság, estefelé fogok újra bemenni, hogy Dv[ořák]kal és Gargerrel találkozassak. – H[offmann] Edith-től kaptam már egy lapot. A karnak csüt.-ön fogja a dékán a bizottság kiküldését proponálni.¹³⁴ Beöthy¹³⁵ előadó, Alex[ander],¹³⁶ Past[einer], Pauler, Hegedűs,

¹³⁰ „Dv[ořák] szombat óta fekszik, 4 napon át 39 felül volt a láza, csak tegnap szállt le 38-ra. Borzasztóan sajnálom szegényt, azt mondják, nagyon le van törve. Mellette a vesebaja. És az előírt diétát nem tudják betartani, mert képtelen az asszony rizst és tojást, tejet szerezni. Megnyugtató, hogy egy kissé mégis javult már az állapota.” – írta március 22-én Wilde családjának. MNG Adattár, 2015161979/30/36.

¹³¹ MNG Adattár, 20151/1979/30/88. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 1./.

¹³² Petróleum.

¹³³ Közösségi konyha.

¹³⁴ Pasteiner Gyula (1846–1924) művészettörténész, a Budapesti Tudományegyetem Művészettörténet tanszékének vezetőjét az 1915/1916. tanév végével Jankovich Béla vallás- és közoktatásügyi miniszter

Kuzsinszky és még valaki tagok (Riedl nem vállalja a tagságot, hogy Pasteinerrel ne kerüljön újra szembe,¹³⁷ helyette lesz Bernát¹³⁸). Nem sok jót nézek ki az

nyugdíjazta, de „saját, egyetemi hatáskörben azonban úgy döntöttek, hogy nyugalmazott nyilvános rendes tanári minőségben az egyetemi órák megtartásával és a gyűjtemény igazgatásával további intézkedésig megbízzák.” A miniszter (akkor már Apponyi Albert) 1917. augusztus 15-i határidővel pályázatot hirdetett a tanszék betöltésére. Pályázatot nyújtott be: Éber László, Gerevich Tibor, Hekler Antal, Lázár Béla, Meller Simon és Felvinzi Takács Zoltán. Az egyetem a pályázatok elbírálására bizottságot hozott létre Goldzieher Ignác elnökletével, melynek tagjai: Alexander Bernát, Beöthy Zsolt, Domanovszky Sándor, Kuzsinszky Bálint, Pauler Ákos, Petz Gedeon, Riedl Frigyes és Pasteiner Gyula voltak. A bizottság 1917. szeptember 20-án tartott ülésén Pasteinert kérte fel elaborátum készítésére a beérkezett pályázatokról. Hónapokig nem történt semmi, s miután a miniszter megsürgette az ügyet, a bizottság 1918. május 10-én tartott második ülésére elkészült Pasteiner jelentése is; ebben Pasteiner az összes pályázót – gyakorta a tények elferdítésével – alkalmatlannak ítélte. A bizottság 1918. május 18-án tartott harmadik ülésén nem fogadta el Pasteiner végkövetkeztetését, s Riedl Frigyes a tanszék kettéosztására is javaslatot tett – lényegében Meller Simon érdekében; majd 1918. május 25-én tartott negyedik ülésén a tagok egyenként, név szerint tették meg jelölésüket és 4:3 arányban Hekler Antalt jelölték első helyre, a második helyre Gerevichet, és kevesebb szavazattal Mellert és Ébert. 1918. június 18-án a bölcsészettudományi kar ülése – éles és bonyolult vita után – Hekler jelöltségét támogatta, ugyanakkor a professzorok egy csoportja különvéleményt jelentett be a kettős jelölés mellett kardoskodva, s 1918. júniusában be is terjesztették különvéleményüket a miniszternek (igaz, ennek csak fogalmazványa ismert), kérve, hogy Meller Simon „Hekler Antal mellett jelöltessek első helyen” – Meller mellett Max Dvořák, Wilhem von Bode és Adolph Godschmidt támogató levelét is felsorakoztatva. Végül is a bölcsészettudományi kar 1918. március 27-én tartott ülésén Hekler Antalt rendes tanárá, s Gerevich Tibort nyilvános rendkívüli tanári kinevezésre felterjesztette. 1918. október 18-án a miniszter Heklert ki is nevezte. – A jegyzet Gosztznyi Ferenc alapvető tanulmányára támaszkodik: Gosztznyi 2014. 67–93. – az idézetek is innen (67., 77.). Wilde János, illetve Éber László és Hoffmann Edith itt közölt leveleinek segítségével betekinthetünk a kulisszák mögé, ahol fény derül a jelöltek hol diszkrét, hol nyilvános egymás elleni lépéseire, amelyek a tanszéki pályázatot kísérték. Hoffmann Edith jól értesültsége az ő és testvére, Hoffmann Mária Riedl Frigyesrel ápoltsós kapcsolata volt köszönhető. Ld.: Rédeyné Hoffmann Mária: *Riedl Frigyesről*. Budapest, 1923.; P. Földes Mária: A Nyugat szerkesztőjének és a Napkelet kritikusának barátsága (Babits Mihály és Rédey Tivadar). *Irodalomtörténeti Közlemények*, 116. 2012. 390–392.

¹³⁵ Beöthy Zsolt az esztétika nyilvános rendes tanára.

¹³⁶ A felsoroltak a Budapesti Tudományegyetem nyilvános rendes tanárai, az MTA tagjai. Alexander Bernát (1850–1927) filozófiatörténet; Pauler Ákos (1877–1933) filozófia; Hegedűs István (1848–1925) klasszika-filológia; Kuzsinszky Bálint (1864–1938) érem és régiségtan; Riedl Frigyes (1856–1921) magyar irodalomtörténet.

¹³⁷ Pasteiner és Riedl, Meller Simon – Pasteiner rosszízü akadékoskodása miatt – 1906-tól 1910-ig húzó-dó magántanári habilitációja kapcsán 1910. november 8-án, a jelölt szóbeli vizsgáján nyilvánosan összekülönbözött. Riedl, Mellert támogató véleménye ellenére a jelölt habilitációs eljárását megsemmisítették. Ld.: Gosztznyi 2014. 73.

¹³⁸ Alexander Bernát.

összeállításból M[eller] számára. Munisika maradt-e otthon rövid, fehér gatyó? Itt csak 4 van a rajtam levővel, félek, hogy egy elveszett. A lakáskulcsot mégis otthon hagytam (talán a télikabát zsebében), de volt Hrochnénak fölösleges példánya, ugyanúgy a magyar-német szótárt, meg a hazavitt kést, villát, kiskanalat. Mindez zéró azonban. Most teázni fogok és közben gondolni haza! Sok-sok csókot küld az újra bécsi Kubundsi.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. április 27.¹³⁹

Péntek reggel

Drága Otthoniak, Tyumpika keddi és szerdai lapja megjött. Örülök a Kálmán kártyájának is, ha igaz az, hogy a melankóliája elmúlt. Még ma írok neki. A pénzes levelet már megkaptam, 100 krón egy Lampérth-rajzért (meg négy sűrűn teleírt quart oldal). A megnyugtatómra azt írja az istenadta, hogy a pénzt magánórakkal kereste, ha így van, annál kedvesebb tőle. L[ampérth]nak majd írok és felküldöm Hozzátok a pénzért, adjatok neki 120 krónt, 20-at az én vételem törlesztésére, az egészet pedig fogjátok majd le a legközelebbi pénzküldéskor.¹⁴⁰ – Kár, hogy a Zita nap itt még nem lehet szünet. A jegyzet-folyt.-hoz akármilyen füzet jó. Tegnap Zimmermannal ebédeltem. Szerinte M[eller] helytelenül számít Németországra, és teljesen ki van zárva az is, hogy a müncheni direktorságot megkaphatná. Dv[orák]kal még nem beszéltem erről. Petr[ovics]nak most referáltam levélben. Úgy látszik, komolyan készül Bécsbe, aminek különösen örülnék akkor, ha egyedül jönne, hogy nyugodtan beszélhessek vele. – Tegnap nálam volt a Benesch, meghallotta, hogy itt vagyok már. Utána én kerestem M[andl] Edithet a hónapos szobájában, de nem volt otthon. Az idő újra elkomorult. – Ma este a Dudóra fogok gondolni, vajon beszállott-e a Pikler-nél?¹⁴¹ Munisika csak tovább tűrje azt a pihenést! A vége mégiscsak jó lesz. Sok-sok csókkal Bu.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. május 10.¹⁴²

Csüt. este 1/2 10.

¹³⁹ MNG Adattár, 2015161979/30/40. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 3/ Érk. IV/28. szombat.

¹⁴⁰ Nemes Lampérth látogatását Wilde Margit megörökítette egyik levelében: „itt volt Lamp. felhozott négy rajzot, amiket választás céljából ki fog küldeni Berl.-be; hát szétraktuk a szobába, s egy kis vernissage-t rendeztünk; Dudónak nagyon tetszett mindegyik lap (igaz Lamp. többször jelentősen mondta, hogy legalább látnak valami jót egyszer a berliniek is, aztán azt kérdezte, mit szólunk ahhoz a laphoz, ami nálad van, azt hiszem nem a csataképet gondolta). Különben meguzsonnáztattam kávéval és pozsonyi kiflivel.” 1917. május 6. MNG Adattár, 20151/1979/29-71.

¹⁴¹ Wilde Ferenc a Budapesti Tudományegyetem jogi karának végzős hallgatója volt. Pikler Gyula (1864–1937) jogtudós, szociológus, a jog- és állambölcsület tanára.

¹⁴² MNG Adattár, 20151/1979/30/91 – Levél, rajta más kézzel: 12./.

Drága Otthoniak, ma délután A 4¹⁴³ is megjött. A kosztolás most tényleg mintaserű, jobbat, míg itt vagyok, nem is kívánhatok. Most költöttem el a húst vacsorára, utána a kiflit, a szilvákat – non plus ultra. Holnapra marad még a kekszből. (Egyébként holnap reggel Hrochné egy tojással fog állítólag meglepni – nem ő tojja, Dudó!) A Mandl-vacs t. i. közbejött akadályok miatt elmaradt, most fogok odamenni majd 10-kor a hotelbe Ottónak a nálam, de távollétem alatt tett látogatását [viszonozandó].

Amit Tyumpika a diszimiról¹⁴⁴ írt, nagyon okos. Most jövők attól a kollégámtól, aki most két éve egy Dv[orák] által feltűnő jónak mondott értekezéssel lett doktor. Hát ha volna nekem is 300 fotóm, mint neki, mikor a munka megírásához fogott, az enyém is jó volna. Így hiányozni fog belőle rengeteg dolog, ami benne lehetne, de meg van a mentségem rá, mert nem az én hibám lesz, hogy hiányzik. (Amellett ő csak egy iskoláról, plasztikáról, és csak 3 évtizedről dolgozott, mi ehhez képest egy egész nemzet grafikai termelése egy egész század alatt, ami az én dolgozatom tárgya. Nem, nem veszítem el a bizalmamat.

Meller egy Pestről küldött távirattal, holnap reggel 9-re adott találkozót, s ez nekem nagyon jó, mert ha csak nem éppen a rajzok kerülnek holnap eladásra, nem fogok vele menni az aukcióra, és így megnyerem az egész délelőttöt. Majd azt proponálom, hogy ebédnél legyünk megint együtt.

Hogy fog majd örülni a Dv[orák] ígéretének.

Hogy milyen jó pszichológus vagy Tyumpika, arra elküldöm kommentálás nélkül H[offmann] E[dith] levelének egy részletét.¹⁴⁵ Kíváncsi vagyok nagyon, milyen tenorban beszél M[eller] holnap a katedráról. – Zimmermann azt tanácsolta, hogy Bodehoz¹⁴⁶ is fordulhatna M[eller] egy bizalmi recenzióért, ez talán még többet segíthetne neki. Bode nevét mindenki ismeri Pesten.¹⁴⁷

Hogy van a Munisika lába? szokott-e még lefeküdni délutánonként. Az idő most olyan gyönyörű, ez biztosan otthon is kedvezően fogja befolyásolni a közegészséget. Reggel fűriben voltam, utána délig itthon olvastam. Jól érik a munka, jó reménységgel várom az eredményt.

Milyen ember a német Wilde?

Jójszakát kívánok, mennem kell a Mandlékhoz (itt van a Florianigasséban).

Sok-sok csókot küld és köszöni szépen a húskát meg a többi jókat.

a Kibunsi.

¹⁴³ Wilde számokkal és betűkkel jelölte a családtól érkezett pénz- és csomagküldeményeket.

¹⁴⁴ Disszertáció.

¹⁴⁵ Ld.: Éber László és Hoffmann Edith levelei Wilde Jánosnak. [részlet], 1917. május 4. előtt.

¹⁴⁶ Wilhelm von Bode (1845–1929) porosz művészettörténész. 1872-től a berlini múzeumok munkatársa. 1880-ban kinevezték a Gemäldegalerie igazgatójává, ő alapította a Kaiser-Friedrich-Museumot is, majd 1906–1920 között a berlini állami gyűjtemények főigazgatója volt.

¹⁴⁷ Meller Simon tanszéki pályázatának esélyeit nemzetközileg ismert művészettörténészek támogatásával is erősíteni kívánták támogatói. Wilde János 1917. május 9-én írta nővérének Dv[orákkal] kapcsolatban: „Megírja a recenziót Meller cikkéről és ezért be fog jönni koraősszel hozzánk. Eddig

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. május 13.¹⁴⁸

Vas. reggel

Drága Otthoniak, most kaptam a csüt.-i lapot. A levelem óta elmúlt két mozgalmas nap. Csüt. este együtt voltam két órát M[andl] Ottóval, akiben egy végtelenül szimpatikus és értékes embert ismertem meg, majd elmondom miért tetszett és miért örültem ennek az együttlétnek. Pénteken egész nap M[eller]rel voltam együtt, de úgy, hogy azért volt d. e. 2 óráig az Albertinára, este pedig együtt a Dv[orák] órára. M[eller]-nek sikerült rávennie Dv[orák]ot, hogy már most, pünkösdkor lejőjön Pestre. Este egy Reginabeli vacs. után elváltunk, de tegnap d. e. még fölkeresett az Alb[ertiná]-ban és elhozta az úti elemőzsiájának maradványait, délben elutazott. A katedrában bízik; különben a dolog még nem oly égető, aktuális, mert a pályázatot valószínűleg csak ősszel írják ki. A nagy baj az volna, ha közben új min[iszter]t kapnánk.¹⁴⁹ – A táplálásom most jól folyik, ennek megfelelőleg nagyon jól is érzem magam. Hogy van Munisi? – A sziget most nagyon szép lehet, csak járnának már a ronda hajók. Mozart mise lesz a Hofkapban, gönnolom¹⁵⁰ magamnak. Sok csók Bu.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. május 26.¹⁵¹

Szombat d. u.

azért nem ment, mert félt, hogy túl barátságosak lesznek ott hozzá az emberek, pedig ő beteg és ember és a nyugalmat szereti. Azt mondta, velem egyedül szívesen töltene egy pár napot, ha el tudom hárítani tőle az embereket. Én ezt vállaltam, bár Antal biztosan szabadságot fog kérni azokra a napokra a cenzúráról, hogy mindig Dv.-kal lehessen.” MNG Adattár, 20151/1979/30/92. Dv[orák] nem írt recenziót, de támogató levelet igen. Gosztanyi 2014. 77. – Ld. még: 134. jegyzet.

¹⁴⁸ MNG Adattár, 20151/1979/30/90 – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 13/.

¹⁴⁹ A levél megírásának idején Tisza István második kormányának vallás- és közoktatásügyi minisztere Jankovich Béla tudós és politikus volt, akinek kiemelkedő szerepe volt a hazai tanügy korszerűsítésében. (Felkai László: A jogalkotó kultuszminiszter, Jankovich Béla. *Magyar Pedagógia*, 103. 2003. 105–117.) Tisza menesztése azonban már a levegőben volt, erre utal Wilde egy pár nappal későbbi levele: „izának [Tisza] mennie kellett, mert felgyújtotta volna még egész közép-európát, bár az nincs valami gyűlékony anyagból. – Hogy a muzinak és Mellernek mit hoz a változás? aligha jót. Biztos, hogy kangregót [kongreganista – hitbuzgalmi egyesület tagja] kapunk a nyakunkra.” MNG Adattár, 20151/1979/30/97.; 1917. május 29.: „Két napja nincs újság, azalatt talán már el is intéződött a válság. Engem most csak az érdekel belőle, milyen minisztert kapunk mi. Z[ichy] Jankót? Apponyit? Nem valami rózsás kilátások szegény Petr[ovics]ra. Még kevésbé persze Mellerre.” MNG 20151/1979/30/43. Amikor 1917. június 15-én megalakult az Esterházy-kormány, a Függetlenségi Párt egyik prominense, Apponyi Albert kapta meg a tárcát és 1918. október 30-ig maradt hivatalban. A pályázatot 1917. június 30-án írták ki, 1917. augusztus 15-ei határidővel. Gosztanyi 2014. 68. – Ld. még: 134. jegyzet.

¹⁵⁰ Valamit valakinek szán.

¹⁵¹ MNG Adattár, 20151/1979/30/41. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 21/ Érk. V/28. szombat.

Drága Otthoniak, d. e. elvégezvén a dolgot az Alb[ertinában].-ban éhesen az Imp-ba mentem enni, ahol igazán jóllaktam, de mert késő volt már, és az olcsó fogások mind elfogytak, rém sokba került az ebéd (elfogyasztottam egy egész báránycsombot, ami maga 5 krón volt). A bőséges ebéd után egy csésze fekete megivása mellett egy órát diskuráltam még Baldassal¹⁵² a kefében.¹⁵³ – Vihar készül. Hazajövet vár már Cs. 7! Persze hallatlan örömmel fogadtam. A kiflik az alig 24 órai út után is olyan frissek, mint otthon. Evokális. A nap ma különben mindjárt igen jól kezdődött, érkezvén Mellertől egy levél, melyben közli, hogy Petr[ovics] beleegyezésével készítettek felvételeket a múzeum számlájára ca. 300 K erejéig (azon szemmel, hogy a dolg[ozat] valamikor majd az Évkönyvben fog megjelenni),¹⁵⁴ 2.) Petr[ovics] felterjesztést ír, hogy a folyó nyári félévre is utalványozzanak segílyt.¹⁵⁵ (Mindkét dologban az ittlétekor kértem M[eller]t közvetítésre, amit szívesen vállalt, és íme, jól el is végzett.) Hogy ez is sikerült, bizonyítja újból, hol van az én igazi Alma Materem. – Nem kell mondanom, hogy az meg ez a levél együtt bőségesen meghozták a szükséges jó hangulatot az előttem álló két kemény munkanaphoz. A Térey-hír kikerülte a figyelmemet, de jelentéktelen.¹⁵⁶ A Mesterrel való tárgyalás vicces. Egyébként arra, hogy a felajánlott tanári katedrát nem fogadtam el, nem válaszolt semmit.¹⁵⁷ A válság megoldása J. apánkkal, ha igaz, talán az utolsó ko-

¹⁵² Ludwig von Baldass (1887–1963) osztrák művészettörténész. 1911-ben doktorált a bécsi egyetemen Max Dvořáknál. 1911-től 1949-ig a Kunsthistorisches Museum munkatársa, illetve igazgatója.

¹⁵³ Wilde a kávéházat nevezte így.

¹⁵⁴ Wilde a disszertációjához kért fényképfelvételeket, sőt maga is próbálkozott felvételek készítésével, mint 1917. július végén írta: „Tegnap megkaptam Zim[mermann]tól kölcsön a Deutscher Verein fényképezőgépét, mellyel a kisebb (9 x 12) felvételeket immár magam készíthetem el. Már vettem is lemezeket. Ha megy a dolog, ez nagy megkönnyebbítés lesz az otthoni munkának, mert sokkal több fényképet vihetnék magammal.” MNG Adattár, 20151/1979/30/72.; 1917. augusztus 15.: „Az Albertinában csinált első 6 felvételem közül 5 kifogástalan, illusztrációul is beadhatom Dv.-nak, a hatodik egy kissé elmosódott, de munka közben ez is megfelel. Ez bizony nagy tőkét jelent.” MNG Adattár, 20151/1979/30/81.

¹⁵⁵ Petrovics Elek 1917. július 7-i felterjesztésében a nyári félév elvégzésére és befejezésére 1200 K támogatást kért Wildének a vallás- és közoktatásügyi minisztertől, mert a „a nevezett ugyan már e tavaszon kívánt szigorlatot tenni, azonban a bécsi egyetem művészettörténeti tanárának M. Dvořáknak biztatására tanulmányainak kibővítése végett még a második (nyári) félévre is beiratkozott, minthogy tanulmányait – mint erről a nevezett tanár úr személyes közléséből is meggyőződtem – kitűnően és különösen elismerésre méltó eredménnyel folytatja.” SzM Irattár, 1917/565.

¹⁵⁶ „A budai várban hétfőn kezdték meg néhai Ferenc József király magyarországi hagyatékának leltározását. A leltározást Wolff Márk udvari tanácsos, a magyar főudvarnagyi bíróság elnöke intézi, aki hivatalos szakértőül Térey Gábort, a Szépművészeti Múzeum igazgatóját rendelte ki.” Ferenc József hagyatékának leltározása. *Pesti Napló*, 1917. május 23. 9.

¹⁵⁷ Fogarasi Béla az 1917 márciusában elindult a Szellemi Tudományok Szabad Iskolájába kérte fel Wildét előadónak. Az előadásokat Wilde Margit munkahelyén, az Országos Pedagógiai Szeminárium Mária Terézia téri (ma Horváth Mihály tér) épületében tartották. Ld.: Novák Zoltán: *A Vasárnapi Társaság*.

médiája a régi Magyarországnak.¹⁵⁸ Egyszer mi is demokraták leszünk, vagy egészen végünk. Borzasztóan sajnálom szegény Tyumpikát a rengeteg dolga miatt. Jó szombatot a családnak, sok csókkal Bu.

1979. 102–180. A testvérek levelezésében többször is előkerül a Szabad Iskola és előadásai: Wilde János 1917. január 16-án írt levelében beszámol arról, hogy a „Mestertől ma kaptam lapot, egy szabadiskolát szervez, s kéri hozzá össze az én »részvételemet«”. MNG Adattár, 20151/1979/30/12.; 1917. március 10-én testvére a következőket írja neki: „A Fogar. iskola prospektusa: B. B., Mester, Füle, Hauser, Lukács György, Mannheim, Ritoók, Antal és Kodály Zoltán urak előadásait hirdeti 20 krónért.” MNG Adattár, 20151/1979/29-44.; 1917. március 20.: „A Mestertől és Lamp[érth]től kaptam választ. Az egyik nagy örömmel jelenti, hogy az iskolája igen jól beütemezett, a másiknak misze van a grófnóktól, akik nem akarnak le-fel ülni, szóval halogatják a dolgot.” MNG Adattár, 20151/1979/30/35.; 1917. április 17.: „A Mestertől kaptam egy kártyát, tesz benne egy borongó megjegyzést fölmentési aggodalmakról. Egyébként a társaság nevében felszólít téli előadások tartására.” MNG Adattár, 20151/1979/30/37.; 1917. május 17.: „A mester közli, hogy kétszobás lakást vett ki a Farkasrét felé és fel fogják menteni. Segítse isten. Meg hogy a vendéglői élet rém drága. Hát az osztán igaz. Csak azt nem értem, miért eszik vendéglőben az, akinek otthon is van mit ennie.” MNG Adattár, 20151/1979/30/103.; 1917. május 22-én Wilde Margit röviden nyugtázza testvére sorait: „Érdekes, amit Fogarasiról írsz, így hát most semmi akadálya, hogy élete fő művét megalkotni kezdje. A vendéglői kosztolás rejtélyes, – akinek nagyon jó dolga van, nem tud mit csinálni.” MNG Adattár, 20151/1979/29-86.; Wilde Margit kézírásával, 1917. május 29.: „Gondoltam mulatni fogs a Fogarassal folytatott eszmecsereimen, azért írtam le. Hogy ő a lemondó nyilatkozatodra nem felelt, lehet hogy a mély elmeélnék sajátos szórakozottsága, Dudi rém mérges, s azt mondja, nem érti, hogy okos ember létrebe nem látja – vagy téged gondol oly kevésse előrelátónak, aki azzal számolni nem tudna, mit jelentene számokra időben, energiában, még csak egy ilyen tervvel való foglalkozás (ha talán csak a prospektusuk számára akarna programot kapni v. ilyesféle). Hiszen ezer munkával vár biztosan az új hivatalod össze, s aztán ha neked időd van, sok-sok fontosabb programponthoz van, s ha fellépni akarsz, van ám más ensemble is, mint a Hauser – stb. »Szabad iskolá«-ja – nekik persze egy bécsi doktor, meg egy ilyen »vas« keresztény jól jönne, és illetve egy államtisztviselő. [Wilde Ferenc kézírásával]: De ellenkezőleg: azt hiszem, azért nem reflektált a Meller, mert mint okos ember rögtön belátta, hogy az idén még teljességgel lehetetlen lekötődnie nekik bárcsak egy órát is, – mint Tyumpi írja: ott lesz a hivatali dolgod, oda kell jól bedolgoznod magad (ők is így tettek eleinte) ha pedig hivatalon kívül is tudsz leisztolni és előadást tartani, akkor ott van pl az Éberék boltja, illetve társulata, az többet jelent neked a tudományban meg a miniszt.-ban is, mint az olyan magántudósokod. Az várhat.” MNG Adattár, 20151/1979/29-90.; Wilde Margit 1917. június 5-én írta öccsének: „d. u. kijött Révész [Géza] is, egy darabon együtt ballagtunk, elmondta, hogy meghallgatta Antalnak egy előadását s hihetetlenül rossz, értéktelen dolog volt. Aztán Fogarasit intézte el, hát így ti műv. történészek, nem tudtok ám egy embert kivégezni, pszichológus kell ahhoz, hogy valakinek a jellemét, a pszichéjét így felboncoltassák. Nem mondok különben semmi újat, amit ne tudtunk volna róla, de amit mi úgy szoktunk elintézni, – hát mi ezt nem tudnók megcsinálni. R. persze nem hagyta ennyiben. De hozzátette: Jancsit azért meg lehet érteni, esztendőközön át együtt jártak iskolába, meg ő talán tiszteli v. szereti Jancsit (a maga módja szerint), hát barátjának vallja. S Antalról is mondott egyet-mást, bár azt láttam, hogy őt kevésbé ismeri, csak a hihetetlen elbizakodottságát látta, s Ritoók E[mma] mondta el neki mennyire elviselhetetlen ez a[z] ő számára, hogy már miatta nem megy abba a társaságba. Az előadásról, mint írtam nagyon-nagyon rosszul

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, [1917. június 16.]¹⁵⁹

Szombat d. u.

Drága Otthoniak, most jött meg A 13 – kitűnő, friss állapotban. A szerdai posta torlódás után számítottam rá, hogy egy kis szünet fog következni – tényleg ez volt azóta az első otthoni posta. Annak meg örülök is, hogy a szünetelésnek részben Tyumpika hajókirándulása volt az oka, (a rengeteg, hülye írnivaló persze kevésbé örvedetes dolog.

Én is hallgattam. A szerdán jelzett fáradtság arra kényszerített, hogy egy-két napra abbahagyjam a munkát, de most már egészen helyreállt a frissesség.

Tessék megírni postafordultával pontosan, milyen forrásból és mit hallani a Dudó behívásáról!

Itt egy kósza hír szerint Swob[oda] behívót kapott, majd ma megtudom pontosan, mi igaz belőle.

Örülök a csirkikáknak,¹⁶⁰ bár már kanalazhatnám a becsinált levest, amit majd Munisika fog főzni belőlük!

nyilatkozott. Elmondta, hogy a felesége meghallgatta az egészet s azt mondta, nagyon rossz volt. Ő azt hitte, ez csak elfogultság, elment hát ő is Füleppel, s azt mondja, csak egymásra néztek, elámulva, hogy ilyesmit is lehet előadni. A rossz előadásmódot, a kriminálisan rosszat talán még meg lehetne bocsátani, mondja, de amiket előadott! S hozzá tette, hogy ő azóta több embert megkérdezett, s mindenki ilyen véleménnyel volt róla.” MNG Adattár, 20151/1979/29/94.; Wilde Margit 1917. június 8-án öccsének: „megint találkoztam Fogarassal, panaszkodott, hogy nem írsz neki. Arra, hogy én azt mondtam, milyen türelmetlenül várom, milyen lesz Lie. [Liebermann Pál előadása a Magyar Filozófiai Társulatban] előadása, nem tudta azt hiszem megérteni, miért nem az L. Gy.-ét, mert elmondta, hogy ilyen előadásokat, – nem azért mert én köztük vagyok, attól függetlenül, ma nem tarthatnának sehol, [Lukács] Gy[örgy]öt el nem éri senki. Szívesen helyesletem, már amennyiben lehetett, mondtam hallottam nekem kompetens forrásból, hogy B[alázs] Béla egy-egy igen szép előadást tartott, s hogy L. Gy.-ről azt hallottam, nagyon okos, szép dolgokat tud, s örülök, hogy meghallhatom. Nem mondtam meg azt, hogy másfelől azt mondják, hogy ők kizárólag egymást okosítják, nem arra való, hogy többen tanuljanak belőle. Bizony L. Gy. előadásával úgy jártam, nem tudtam megérteni azt, Bundsikám, de tudod semmit, mintha egy még ki nem talált, soha semmi módon élénk nem került tudományról lett volna szó a hosszú előadásban. És többen jártak így, s felolvasásban, elmentek előadás közben – nem tudom, hogy lehetett így kiválasztani egy részletet (mint a bevezetésben mondtam, azt hiszem egy készülő esztétikából). Mert hisz sok lehet a filozófiában, amit első hallásra át nem értek, de hogy egy hosszú előadásból, amit nagyon akartam figyelni, egy mondatot se találjak, igazán nem tudom, mi lehet az oka.” MNG Adattár, 20151/1979/29-97.

¹⁵⁸ Tisza István bukása után felmerült, hogy József főherceg vezetésével alakuljon kormány. Ld.: Gellért Oszkár: A politika mögül. Észrevételek. József főherceg miniszterelnök-jelöltsége. *Nyugat*, 10. 1917. I.: 1005–1008.

¹⁵⁹ MNG Adattár, 20151/1970/39/52. – Levél, rajta más kézzel 32/.

¹⁶⁰ Csirkéknek.

H[offmann] Edith ma délután – ha igaz – Berlinbe utazott. A pénzt tanulmányút címén kapja, de össze van kötve egy aukción való részvétellel az útja, melyet ő kért Mellertől. Bécsen át fog hazatérni. – Bleyer¹⁶¹ szerint annyira nem akarja a kar M[eller]t, hogy külön fel fogják szólítani Heklert,¹⁶² amennyiben magától nem tenné, hogy adja be a folyamodványát. S Apponyi?¹⁶³

H. Ödön egy kártyán értesít, hogy bene érett.¹⁶⁴ – És azóta megkaptam a fordításaimat s így most már minden iratom együtt és rendben van.

Szegény Kálmánra én is sokat gondolok, mert az újságokat mostanában figyelmesen olvasom.

Rohannom kell, hogy odaérjek a Dv[orák] privatissimumra (bár nem sokat mulasztanék vele, ha nem mennék, mert nagyon életuntan megy az egész). Még 3 heti vergődés az egyetem. Úgy utálok már, hogy ki nem mondható.

Aranyos Dudóka, még 4 nap a tanulásra: hétfő – csüt. Jaj, csak el ne rabolják a gonoszok a pihenésedet!

Sokszor csókolja a drága Munisikát, Tyumpikát, Dudót és köszöni a kifliket, a kalácsot meg a tojkót

az öreg kandidátus

Bundsi.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. június 18.¹⁶⁵

Hétfő ebéd u.

Drága Otthoniak, d. e. jött Tyumpika szombati kártyája. Az új kormány,¹⁶⁶ legalább annak kultusz-része, nem egészen bizonyos, hogy csak jót hoz a branchenak.

¹⁶¹ Bleyer Jakab (1874–1933) irodalomtörténész, az MTA tagja. A Budapesti Tudományegyetemen a német irodalom nyilvános rendes tanára, a Germanisztikai Intézet vezetője.

¹⁶² Hekler Antal (1882–1940) régész, művészettörténész, az MTA tagja. 1906-ban doktorált Münchenben Adolf Furtwänglernél. 1908–1914 között a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárában dolgozott, majd áthelyezték a Szépművészeti Múzeumba, ahol 1918-ig az antik plasztikai gyűjtemény vezetője (ténylegesen 1926-ig). 1911-ben habilitált a Budapesti Tudományegyetemen, majd hosszas pályázati procedúra után 1918-ban kinevezést nyert a Művészettörténet és classica archaeologiai tanszék élére, Pasteiner Gyula utódaként. Ld.: Nagy Árpád Miklós: Hekler Antal (1882–1940). *Frakkok* 2007. 161–177. – Ld. még: 134. jegyzet.

¹⁶³ Hekler erős és hathatós támogatást élvezett rokona, Klebelsberg Kunó részéről, aki 1913–1917 között a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium adminisztratív, illetve a miniszterelnökség politikai államtitkára volt. 1917 márciusától az Országos Hadigondozó Hivatal ügyvezető alelnöke. Szoros kapcsolatban állt Apponyi Albert vallás- és közoktatásügyi miniszterrel – annak ellenére, hogy más párthoz tartoztak.

¹⁶⁴ Jó érdemjeggyel érettségizett.

¹⁶⁵ MNG Adattár, 20151/1979/30/53. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 33/.

¹⁶⁶ Az 1917. június 15-én megalakult gróf Esterházy Mór vezette kormány, amelyben a vallás- és

Katedra¹⁶⁷ – Gerevich?¹⁶⁸ (Még az se lehetetlen, hogy a muzinak ártani fog Petro luteránus volta). A világi jezsuita¹⁶⁹ megmutatta már egyszer, mikre képes e téren. Azért jó volna már otthon lenni és közelebbről látni mindent. Kálmán egy 14-ről kelt lapon jelzi, hogy a gratulációsat (az épségben maradásához) megkapta, hogy megvan, és meg is marad, ha a szerencséje el nem hagyja – a legközelebbi szabadságig. Tegnap újból megkezdtem a munkát. Egy ilyen hétfő persze, a maga 5 órájával mindig hoz egy kis kifáradást. Kár a Sitzfleischért.¹⁷⁰ De hát már csak 2 v. 3 van hátra a félévben, azontúl pedig többé kötéllel se tudnának behúzni többé egy egyetemi előadásra. Pfuj az egyetem. Nagyon várom a hírt, mi igaz a tanítók behívásáról? A ménkü csapja meg, hogy olyan szemtelenül drága az a pesti egyetem. Gyere Dudó te is Bécsbe, itt olcsóbban levizsgázhatnál. Együtt számolom az Ott-honiakkal a napokat péntekig. Petro levele ugye kedves, büszke lehetek rá.¹⁷¹ Az útja azonban, úgy látszik, elmarad már. Sok-sok csókkal Bundsi.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, [1917. június 19.]¹⁷²

Kedd d. u. 6 óra

közoktatásügyi tárca élére gróf Apponyi Albert került.

¹⁶⁷ – Ld.: 134. jegyzet. – Gerevich kitartóan küzdött a tanszékért és bízott annak elnyerésében. 1918. június 23-án írta Mihálik Józsefnek: „Ott kezdem, hogy a katedra ügyében a kari ülés nem változtatott a jelölő bizottság javaslatán, mely Hekler (az archaeologust) ajánlotta 1. helyen, engem 2. helyen, míg a 3. helyen senkit sem hozott javaslatba. Mivel e kondíció még 2 fórumon: – egyetemi tanács és miniszter – megy keresztül, nekem tovább kellett és kell dolgoznom, hogy sikert érhessek el. A jelölés és a választási küzdelem részleteiről majd előszóban fogok referálni. A csatát még nem vesztettem el.” *Gerevich Tibor*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. 2010. no. 60. 95.

¹⁶⁸ Gerevich Tibor (1882–1954) művészettörténész, az MTA tagja. 1904-ben doktorált a Budapesti Tudományegyetemen Pasteiner Gyulánál. 1908–1924 között a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiséggyűjtőjében dolgozott. 1911-ben habilitált a Budapesti Tudományegyetemen, ahol 1924–1949 között a Keresztényrégészeti és Művészettörténeti Intézet vezetője és 1934-től 1949-ig a Műemlékek Országos Bizottságának elnöke. Ld.: Szakács Béla Zsolt: Gerevich Tibor (1882–1954). *Frakkok* 2007. 179–204. és Markója Csilla: Gerevich Tibor görbe tükrökben. In: *Gerevich Tibor*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. *Enigma*, 16. 2010. no. 60. 5–49.

¹⁶⁹ Apponyi Albert a karsburgi jezsuitáknál nevelkedett. „Sohasem rejtegetett célja sem volt más, mint pártjának győzelme révén a Tisza Kálmánéhoz mérhető valóságos és meghatározó politikai hatalom megszerzése. Mivel ez fontos, sőt döntő kompromisszumok nélkül egyszer sem sikerült neki, nehéz a kérdésre válaszolni, hogy győzelme esetén milyen elveket valósított volna meg. Igazi koncepciója az agrárius-klerikális irányzathoz kötötte.” Kiss Endre: Apponyi Albert, az ideológus és politikus. *Történelmi Szemle*, 29. 1986. 1–35. – az idézet: 3. ld. még: Fekete Sándor: Gróf Apponyi Albert egyházpolitikai nézetei. *Egyháztörténeti Szemle*, 7. 2006. 152–157.

¹⁷⁰ Fenékért.

¹⁷¹ Ld.: Petrovics Elek – Wilde Jánosnak, 1917. június 4.

¹⁷² MNG Adattár, 20151/1970/39/54. – Levél, rajta más kézzel: 34/.

Drága Otthoniak, hát ez bizony váratlan öröm, a most érkezett A 14. Mert úgy volt, hogy ma az Imperialban ettem, a kefiből Zimm[ermann] elvitt az ő boltjukba megmutatni egy pár új szerzeményt; onnan elballagtam a pályaudvarra egy reggeli P. H.-ért,¹⁷³ meg hogy kiírdam a vonatok érkezését, aztán mikor villamossal hazahétem, mindjárt megvettem a 10 deka brinzát, úgy számítva, hogy dolgozom d. u., utána megvacsok s aztán megyek csak be a gyűjibe. Hát a programot be is tartottam eddig, persze most a vacshoz tojkám és pogácsám is lesz, ami jó dolog. Hanem dehogyis fogyasztottam el már a Cs III tartalmát; ellenkezőleg, jó része meg van még, mert igen jól gazdálkodok. S most egyébként is igen jól megy a haskónak. Tegnap este pl. már elköltöttem a 2 krónát felvágottra és pongyolába vágtam magam, mikor feljött a szomszéd [...]ból a gyerek Mandl O.¹⁷⁴ egy névjegyével; hát lementem és diktum faktum befaltam még egy 5 krónos potya menüt, egy krigli sör mellett. Később odajött az Edith is, nagyon derék, szimpatikus ember mindkettő.

A Reginában is elérem sokszor a főpincér barátsága által, hogy jobb ebédet kapok. A G. Küche körül újabb remény nyílt.

Együtt jött A 14-gyel a Tyumpika va.-i lapja is. Az eső nagyszerű lehetett (bár itt is jönne már) és a búzának használhat még; a többi odavan már úgyis menthetetlenül.

Hát biz öreg kandidátusok vagyunk mi valósággal, (de azért a Bátyót kupán ütöm, ha olyanokat mond, hogy nem akar előttem promoveálni!¹⁷⁵). De már nem sokáig. Ami a magam ügyét illeti. Dv[orák] helyesli azt az elhatározásomat, hogy még egyszer kurtítok az anyagon és elhagyok újabb 50 esztendő a végéről. A megkívánt terjedelmet, hiszem, így is el tudom érni, időben és fotografálási költségekben pedig óriásit nyerek. Persze fáj egy kicsit, hogy az eredeti tervem nem hajthatom keresztül; az, amit most csinállok, eredetileg a Bevezetés tartalmát tette volna, és így kisebb gonddal foglalkoztam korábban vele. De hát persze most csak az az egyedül fontos, hogy őszre kész legyenek, majd csinálhatok programot aztán évtizedekre.

Ami a nyaralást illeti, azt gondoltam, hogyha Dudónak nem kellene bevonulnia, feljöhetne Tyumpika augusztusban egy hétre, én itt leszek még 15-ig (talán-talán valamivel tovább is), mert júl. végéig semmiképpen sem tudok elkészülni. De hát ez majd eldől még.

Dudó feljövételét illetőleg, azt hiszem, így volna a legjobb.

1.) Ha nem kell bevonulnia és nincs a hónap utolsó napjaiban még valami konferencia, utazzék Dudóka 28-án, azaz csüt. délután a nyugatiról a 4.55-el (itt van 9.40-kor), tehát a Dv[orák] gyakorlat után megvacsorázhatok még és odaérek a vonat-hoz. (Hanem dugjon a zsebébe Dudó magának pénzt, amit még a vonaton elkölt.)

¹⁷³ Pesti Hírlap.

¹⁷⁴ Mandl Ottó (1889–1956) vegyész, Lukács György barátja. Felesége Kraus Lili zongoraművész. Testvére Mandl Edith (1892–?).

¹⁷⁵ Tudományos fokozatot szerezni.

Akkor a mindjárt következő ünnepet, meg a vasárnapot jól ki tudjuk használni. Még egy-két előadást is hall majd Dudó július első hetében.

2.) Ha be kell vonulni elsején (ami szörnyű volna, s amire itt is csak feltételeken gondolkodik) akkor jöjjön Dudó mégis vasárnap, azaz 24-én. A reggeli gyors a Nyugatiról 7.55-kor indul s itt van 12.45-kor), van ezenkívül ugyanonnan egy feltételeken közlekedő 2.00^h-ás gyors (6.55) s egy állandó a keletiről 2.05 (7.00) a már említett 4.55-ösön kívül.

Minden vonathoz, kivéve tán a reggelit, egy órával korábban kell kimenni. Akkor mégis együtt lehetnének egy pár napig, péntekig vagy szombatig.

Hova lépett elő illusztris sógorunk? Egyelőre azonban drága Dudóka, föl a fejet és – pika, köpj ki. ha szemtelenek lesznek a tanárok és ne törődj velük. Légy elszánt! Tyumpika cikkét nagyon szeretném olvasni.¹⁷⁶

H[offmann] Edith-től tegnap este jött egy cukorral bélelt, hosszú levél, melyben kesergi, hogy az útja Maj[ovszky] ellenállásán meghiúsult – s egyidejűleg egy kártya: az utolsó percben kedvező döntés, mégis utazik. Bécsben egy hetet fog tölteni, úgy számítok júl. 2. hetét; zavarni nem fog, mert neki ugyanakkor van nyitva a Hofbibl[iothek] kézirat-osztálya, mint nekem a Kupferstichkabinett. Hekler jelöltsége komoly.¹⁷⁷

Grat a virágos zárünnepélyhez Tyumpika. S most, fel a szigetre!

Munisika ne sajnálja, hogy nem küldhetett a csirkikából. Annál jobban fog majd ízleni, ha otthon ehetek belőle. A mogyoróra ellenben hegyezem a fogam.

Jól jött mégis nagyon az A 14. Mert Hrochné már megint nem hozott a Fassungból lekvárt (vagy csak, az én készletemről tudva letagadja és az egész fél kilót maguknak tartja meg; az is érthető. Szegény férje ülő életmódot folytat.) Három tojás: ma este, holnap reggel, holnap este.

A felhozandók listája:

1. Hroch-féle ajtókulcsok (valószínűleg a télikabátom zsebében maradtak)
2. magyar-német szótár
3. a kényelmesebbik pár az otthon maradt cipőimből (a bakancs kicsit meleg már)
4. a szalmakalapom
5. 1 nagy gatyó, további 2 kigatyó
6. a Springer Kunstgeschichte I. kötete¹⁷⁸
7. Wölfflin, ha Olgától¹⁷⁹ egy telefonüzenettel visszaszerezhető. Folyton nagyon hiányzott.

¹⁷⁶ „A gyakorlati kiképzést az idén dr. Weszely Ödön főigazgató vezeti, kinek ebben a munkában Wilde Margit tanítónő segít. *Népművelés – Új élet*, 11. 1916. 635. – Wilde Margit: Vélemények a Pedagógiai Szemináriumról. *Népművelés – Új Élet*, 12. 1917. 206–208.

¹⁷⁷ Ld. 134. jegyzet.

¹⁷⁸ Anton Springer: *Handbuch der Kunstgeschichte. Bd. I. Das Altertum*. Leipzig, 1898. c. kötetének valamelyik kiadásáról van szó.

¹⁷⁹ Waldbauer Olga.

8. eszceig Dudó számára.

Petrony tart még az első üvegéből, azzal ne bajlódjék Dudóka, mert nem kell.

Hát most még egyszer nyugodt vizsgát, be nem vonulást és nyugalmat Mindnyájuknak számtalan csókkal

cand. Bundsi

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. augusztus 13.¹⁸⁰

Hétfő d. u.

Drága Otthoniak, nagyon köszönöm Tyumpikának a szép, hosszú levelet. Én ma már két levelet írtam Petronak és a Mesternek, tegnap, egy hosszút, Maj[ovszky]-nak, szombaton Mell[er]nek, úgyhogy majd csak holnap fogok válaszolni a lakásügyre vonatkozó fejtegetéseire. A múlt hétre visszagondolva az ítéletem most is változatlan: ez egy igazi munkahét volt. Én is szívből örülök neki. Egész más érzés ez, az ember mindjárt objektívebben néz a jövő felé. – Azzal, ha tovább maradok itt, nem szabadulok a bécsiek látogatásától, mert akkor később fognak jönni. Egyébként Swob[odá]val nem lesz semmi dolog, ő Éber reszortja. Beneschnek – a betegségére hivatkozva kereken megtiltottam, hogy Pestre jöjjön – a másik kettő pedig, Popp¹⁸¹ k[is]. a[sszony]. és Kutschera,¹⁸² olyan kolléga, akiket becsülök, és akikkel szívesen vagyok együtt. (E nemben az egyetlenek.) Ezeknek az együttes látogatása, 4-5 nap, abba a 2 hétbe fog esni, melyet úgyis „pihenésre” szántam. – Mester írt szimpatikusan.¹⁸³ Lampérth naponta üdvözlő meleg szeretettel.¹⁸⁴ – Ma megint nagy meleg van, amit azért sínylettem meg, mert sokat kellett talpalnom. Nehézségek, kellemetlenségek adódnak még mindig bőven, de már nem tudnak leverni. Sok-sok csókkal

Bundsiletz.

¹⁸⁰ MNG Adattár, 20151/1979/30/80. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 59./.

¹⁸¹ Anny E. Popp (1891-?) morva származású művészettörténész. 1915-ben doktorált Bécsben Max Dvořáknál.

¹⁸² Oswald Ritter von Kutschera-Woborsky (1887-1922) cseh művészettörténész, műgyűjtő. 1911-ben doktorált Bécsben Max Dvořáknál. Wilde 1917-ben ismerkedett meg vele, mint május 19-én írta levelében: „Tegnap este Gargerrel együtt egy művészettört. (Dvořák doktor) kollégájánál, Freiherr v. Kutschera-Woborskynál voltunk, aki egy sokpénzű fiatal legényember és gyűjt, mégpedig speciálisan olasz barokkot, tehát nagyon nekem való, ő kívánt megismerkedni a hírem után. Bár 1/2 2-ig maradtunk nála, csak egy részével lettem kész a gyűjtnek (többek közt 700 rajz!) és így elfogadtam a meghívást egy második látogatáshoz. Igazán szimpatikus; felajánlotta az óriási szakkönyvtárát is, aminek bizony hasznát fogom venni.” MNG Adattár, MNG 20151/1979/30/102.

¹⁸³ Ld.: Fogarasi Béla – Wilde Jánosnak, 1917. augusztus 10.

¹⁸⁴ Nemes Lampérth József 1917-ben Wilde Jánosnak írt leveleit Ld.: Horváth 1960. 174-176.

Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. augusztus 19.¹⁸⁵*Vas. reggel.*

Drága Otthoniak, most érkezett a kedves A 12. és vele Dudó levele. Örülök, hogy a lakásügy fölött napirendre tértek, egy érvet én úgyis elfelejtettem még megírni, ami azelőtt sose volt, a júliusi visszajövetelem óta, nem tudom mi okból, állandóan dolgom van polosokkal. Emiatt aztán igazán nem lesz nehéz a válás. Egyébként még nem vették ki a szobát. A munka e héten is kitűnően folyt – nagy örömömre. Talán tudnám is egyébként folytatni rögtön otthon, de a szemeim nem bírják már. Azonkívül a még hátralevő 12 nap iszonyú strapás lesz. Végül pedig a németorsz.-i fotók is aligha fognak szept. közepe előtt megjönni (a napokban írok az ügyben Mellernek és Lehrsnek¹⁸⁶). – Kaptam levelet Mell[er]től (a koraszülött kislányuk még mindig a Fehér Keresztben küszködik az életéért),¹⁸⁷ Ébertől, H[offmann] Edithtől. A tanszékre mindenki pályázott s most előkerülnek, amint É[ber] írja – a venenatis gravida sagittis pharetrák!¹⁸⁸ A kép, amelyet megtekintésre hazaküldtettem, mindenkinek nagyon tetszik (csak Petro[vics] nem látta még, már akadt is egy gyűjtő, aki brennol¹⁸⁹ rá, ha a muzi meg nem tartja – 9000 krón).¹⁹⁰ Grat, grat a Mesternek! – Most igen kellemes az időjárás, lehet létezni. – Pénteken elutazott végre Zimm[ermann], d. u. még vendége voltam a kefiben. Este Gargeréknál voltam. A táplálékfelvétel igen jó. Különösen jól bevált a savanyú tej. Sajnos ma, vasárnap, nincs nyitva a büfé. Hálás kösz. az A és H. Csók Bunsí.

¹⁸⁵ MNG Adattár, 20151/1979/30/82. – Postai levelezőlap, rajta más kézzel: 61./.

¹⁸⁶ Max Lehrs (1855–1938) művészettörténész. A drezdai királyi grafikai gyűjtemény vezetője.

¹⁸⁷ Wilde erről Hoffmann Edith leveléből értesült, melyről 1917. július 18-án írt családjának. „H. Edith hosszú levélben referál, a tanszékpályázat aug. 15-én jár le, Térey állítólag letűnt (lakás!). M.-nek koraszülött kislánya van.” MNG Adattár, 20151/1979/30/68. Ld. még: Meller Simon – Wilde Jánosnak, 1917. augusztus 17.

¹⁸⁸ Ld.: Éber László – Wilde Jánosnak, 1917. augusztus 16. – „Integer vitae scelerisque purus / non eget Mauris iaculis neque arcu / nec venenatis gravida sagittis, / Fusce, pharetra” Horatii Flacci carmina liber primus 1,22: An Aristius Fuscus. – „Fuscusom, hidd el: ha ki tiszta szívű / s büntelen, nem kell soha dárda annak, / mérgezett nyíllal teli puzdra sem kell / majd az ilyennek” (Justus Pál fordítása). – Ld. még: 134. jegyzet.

¹⁸⁹ Lángol/lelkesedik érte.

¹⁹⁰ Pieter Pieterszoon Lastman (1583–1533) holland festő *Az angyal és Tóbiás a hallal* c. képéről van szó, melyet a bécsi Artariánál vásárolt meg a Szépművészeti Múzeum. A kép először 1918-ban került a közönség elé: *Az új szerzemények kiállítása (1917–1918)*. Bev. Petrovics Elek. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1918. No. 56.

BALOGH JÓZSEF, FOGARASI BÉLA, VIKÁR VERA LEVELEI WILDE JÁNOSNAK¹

Balogh József² – Fogarasi Bélának, Budapest, 1911. március 16.³

K. B.⁴ vasárnap persze nagy örömmel várom. Wildét is igen szeretném magamnál látni, most már nincs időm rá, hogy írásban meghívjam – talán megtenné Ön szóval! Bergson cikkét már olvastam; egyetlen jó tulajdonsága, hogy nagy tisztelettel citálja az Ön fordítását.⁵ Érdekes Ostwald⁶ cikk vár Önre, a Weltanschauung pedig Wildére.

Híve Bgh.

P. S. Talán megtelefonálja Wilde címét.
Gyere el, ha ráérsz. Fogarasi

Balogh József – Wilde Jánosnak, 1911. május 8.⁷

K. B. valami úton-módon megtudtam, hogy már Budapesten van és szeretne velem találkozni. Kérem, hogy *írántam* való kíméletből ne fasszon meg egy közös séta élvezetétől; a matura igazán kevésbé foglal le. 11–14 majdnem teljesen szabad vagyok

¹ Közreadja Bardoly István, Markója Csilla. Kéziratból kiolvasta és lábjegyzetekkel ellátta Bardoly István (Forster Központ), válogatta és szerkesztette Markója Csilla (MTA BTK Művészettörténeti Intézet).

² Balogh József (1893–1944) klasszika-filológus. A berlini, freiburgi, heidelbergi és müncheni egyetemen tanult, de doktorátust a Budapesti Tudományegyetemen szerzett 1918-ban. A Kornfeld család érdekeltségébe tartozó Auer Gáz- és Szénkereskedelmi Rt. igazgatója volt. 1927–1937 között a Magyar Szemle Társaság főtájtára. 1932–1944 illetve 1936–1944 között a *La Nouvelle Revue de Hongrie* és a *The Hungarian Quarterly* szerkesztője. A Gestapo nyomozói megölték. Ld.: Frank Tibor: A patrisztikától a politikáig: Balogh József (1893–1944). *Változatok a történelemre. Tanulmányok Székely György tiszteletére*. Szerk. Erdei Györgyi, Nagy Balázs. Budapest, 2004. 391–404.

³ MNG Adattár, 2011/1979/256. – Képes levelezőlap: Geneva – Jardin anglais.

⁴ Kedves barátom.

⁵ Henri Bergson: *Bevezetés a metafizikába*. Ford. Fogarasi Béla. Budapest, 1910. (Modern könyvtár, 9.)

⁶ Wilhelm Ostwald (1853–1932) lett származású kémikus, természetfilozófus.

⁷ MNG Adattár, 2011/1979/259. – Képes levelezőlap: London – The Virgin Weeping over the Dead Body of Christ – [Francesco] Francia.

(15–17 írásbeliek) s nagy örömet szerezne, ha a napokban találkozásra alkalmat adna. (Telefon 16–31; cím: Bajza u. 32.) Szíves üdvözlettel, híve: Bgh.

Fogarasi többször írt.

Balogh József – Wilde Jánosnak, Budapest, 1911. május 19.⁸

Kedves Barátomuram, vasárnapi találkozásunk óta állandóan és lankadatlan buzgalommal kutatok L. M. Hartmann⁹ könyvecskéje után – hasztalan. Kérem, ne nehezteljen rám túlságosan, hogy nem állhattam szavamnak s nem küldhettem el. Eltűnt a nagy végtelenségben s csak beláthatatlan idő mikor kerül majd ismét fölszínre. Ami a bibliográfiát illeti, nagy örömmel állok rendelkezésére s mindjárt ide is írom két nagyfontosságú mű címét: Seeck: *Gesch. d. Untergangs d. antiken Welt*. 3 Bde. Siemenroth, Berlin, 1909. (a legnagyobb mű e tárgyról). V. Schültze: *Gesch. d. unt. d. griech.-röm. Heidentums*. 2 Bd. Costenoble, Jena, 1887. Vallástört. fontos, népszerű mű: Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*. Leroux, Paris, 1906.¹⁰ (németül Taubnernél 1910). Sokkal többet H. sem említ. – Szerda óta szabad vagyok, s minthogy nem tanulok, nagyon örülnék, ha a megbeszélt másodszori találkozásunk mihamarább valóra válna talán valamelyik d. u. (a jövő héten) meginna nálam egy csésze teát s aztán egy kör sétát tennénk. Egy sor vagy telefonüzenet (1631) elegendő.

1911. V. 9.

Szív üdv. híve Bgh.

Balogh József – Wilde Jánosnak, Budapest, 1912. március 27.¹¹

K. B. Berlinből hazatértem rövid időre s örömet találkoznék Önnel. Fogarazitól tudom, hogy Bpsten van. Talán megkapja ezt a lapot

Ha Önnek is úgy tetszik: szép budai sétát tehetnénk a jövő hét valamelyik napján! Értesítését várom.

Szívesen üdvözl

Balogh

Balogh József – Wilde Jánosnak, Budapest, 1912. április 2.¹²

⁸ MNG Adattár, 2011/1979/258. – Postai levelezőlap.

⁹ Ludo Moritz Hartmann (1865–1924), osztrák történész, politikus, diplomata. Valószínűleg a *Theodor Mommsen. Eine biographische Skizze*. Gotha, 1908. c. művéről van szó.

¹⁰ Otto Seeck: *Geschichte des Untergangs der antiken Welt*. 3., *Anhang zum dritten Bande*. Berlin, 1909., Victor Schulze: *Geschichte des Untergangs des griechisch-römischen Heidentums*. Bd. I–II. Jena, Costenoble, 1887–1892.; Frans Cumont: *Les religions orientales dans le paganisme romain*. Paris, 1906.

¹¹ MNG Adattár, 2011/1979/262. – Postai levelezőlap.

¹² MNG Adattár, 2011/1979/263. – Levél.

Kedves Barátom,

Kimondhatatlanul sajnálom, hogy nem érzi jól magát. Idegességéről úgyszólván mit sem tudtam. Remélem, hogy szeptemberben megtérve Pestre Önt a legjobb egészségben találom.

Berlinről így röviden semmit sem írhatok. A szemeszter inkább élményekben volt gazdag, semmint pozitív okulásban. A nyarat Fogarasival egyetemben Heidelbergben töltöm. Béla társaságától nagyon sok örömet várok, mert most bizony kissé elégedetlen, kissé kételkedő vagyok. Keresem magamat.

Őszkor meg fogom kísérelni a találkozást. Addig *minden jót, nyugodalmat, meglegedett, termékeny munkában fáradtságos órákat kíván* igaz barátja

Bgh.

Heidelbergi címemet természetesen tudatom Önnel.

Balogh József – Wilde Jánosnak, Heidelberg, 1912. április 30.¹³

Fogarasival békésen és munkásan élünk szép Heidelbergben. Sokat gondolunk Önre, szívesen, igaz barátságban üdvözljük.

Bgh.

Balogh József – Wilde Jánosnak, Budapest, 1912. szeptember 20.¹⁴

Szíves üdvözlét. Hogy van? Láthatnám egyszer. Séta? Egyetem? Fogarasi?

Híve Balogh

Balogh József – Wilde Jánosnak, Budapest, 1912. december 26.¹⁵

Kedves Barátom,

a jelentés későn érkezett s így a temetésre már nem mehettem el.¹⁶ (1. kép) Higgye el, kérem, hogy teljesen önnel érzek s ha módomban volna, hogy baján némiképp enyhítsek, fölkeresném. Így csak szeretetemről és barátságomról biztosíthatom: nagy veszteségek ellenében vajmi kicsi értékek!

Híve

Balogh József

¹³ MNG Adattár, 2011/1979/264. – Képes levelezőlap: Heidelberg vom Philosophenweg gesehen. – Hberg. Continentale.

¹⁴ MNG Adattár, 2011/1979/260. – Képes levelezőlap: Rembrandt van Rijn – Die Vision Daniels.

¹⁵ MNG Adattár, 2011/1979/261. – Levél.

¹⁶ Wilde János édesapjának, Wilde Richárdnak (1840–1912) haláláról és temetéséről van szó.



Ferenczy Béni: Wilde Richárd, Wilde János édesapja. 1928. Átm.: 9 cm. Ltsz.: 70.25–P. Budapest, Szépművészeti Múzeum – Magyar Nemzeti Galéria

Balogh József – Wilde Jánosnak, Firenze, 1913. március 17.¹⁷

Kedves Barátom, holnap megyek C.-hoz,¹⁸ ma már telefonon beszéltem vele. Mit írjak Flórenzről, mit Ön nem tud, nem érzett? Sajnálom, hogy nem Önnel járom a pompás, zsongó utcákat. Bocsásson meg a banális szavakért s a túloldali ízléstelen képért. Híve Bgh.

¹⁷ MNG Adattár, 20151/1979/273. – Képes levelezőlap: Firenze – Crocifissione – Beato Angelico.

¹⁸ Mario Calderoni (1879–1914) filozófus. A firenzei Biblioteca Filozofica köréhez tartozott, amelyben Fülep Lajos is részt vett.

Vikár Vera¹⁹ – Wilde Jánosnak, Budapest, 1913. április 29.²⁰

Kedves Wilde,

nagyon kérem legyen szíves, rakja el az asztalomról az ott lévő két Kunstchronikot és Lehrbuchot,²¹ azonkívül a visszahozott Paul Signac könyvet és a Knackfuss-féle Michelangelót²², mely még az asztalomon hever. A Signactól való könyv kivételét is legyen oly jó kitörölni a kivevő könyvből. A Michelangelo könyv tokja iránt esetleg Tóth Antal szolgánál érdeklődhettek, mert én azt a szárnyas oltárok mögé tettem, és valószínűleg takarításnál került el onnét. Ha nincs meg, talán az sem baj.

Ha még valami hátramaradt könyv lenne az asztalon, kérem, takarítsa szegényt a helyére. Hálásan köszönöm a fáradságát ezekkel a dolgokkal.

A fiók kulcsa is visszakerült az ajtóéval együtt, bárki legyen Maguk közül az utódóm, jó szívvel és igaz collegialitással öröklöm át reá.

Több könyv nálam nincs, tehát többet vissza sem adhatok.

Nagyon kérem, látogasson meg engem a napokban, legbiztosabban ebéd után 4 óráig vagyok található. Szeretnék Magával beszélni s ha nincs terhére, nagyon örülnék a látogatásának (VIII. Sándor tér 3. III.²³).

Szívesen üdvözlí

1913. IV. 29.

Vikár Vera

Vikár Vera – Wilde Jánosnak, Budapest, 1913. május 9.²⁴

Kedves Wilde, jártam a dekanatusban és az eredmény: adjam be a kérvényt 24-ig, aztán, a tanár visszatértek meg fogja kapni bírálatra a munkát.²⁵ Ami azután történik, azt csak a jó Isten tudja. A dékán nem tartja valószínűnek, hogy megbukjam, csak jó kalkulust nem igen fogok kaphatni. Én mindent elkövetek, ami tőlem telik, sőt a correcturát, a legkínosabb visszaemlékezések árán, igyekeztem a kívánságoknak megfelelően megcsinálni, illetve lehető változtatásokat rajta végezni. De ez

¹⁹ Vikár Vera (1888–1943) művészettörténész, Vikár Béla fogadott leánya (felesége, Böke Kornélia első házasságából származó gyermeke). 1913-ban doktorált Pasteiner Gyulánál művészettörténetből. Ld.: Gosztanyi 2012. 53–54., 69. Utóbb a Magyar Nemzeti Múzeum munkatársa volt. 1925–1930 között rendszeresen publikált a *Magyar Művészet*ben.

²⁰ MNG Adattár, 20151/1979/282.

²¹ Tankönyv.

²² Hermann Knackfuss: *Michelangelo*. Leipzig, 1895. – több további kiadása volt.

²³ Ma: Gutenberg tér.

²⁴ MNG Adattár, 20151/1979/277.

²⁵ Disszertációja: *A mozdulat az olasz szobrászatban (Nicola Pisanó-tól Michelangeló-ig)*. Budapest, 1913.

mind semmi. Mégis én vagyok a bűnös és mások a kitűnőek.

Számos köszönet előre is a könyvekért, s az ígért eljövételét annak idején kérni fogom.

Szíves üdvözléssel és őszinte collegialitással

1913. V. 9.

Vikár Vera

Balogh József – Wilde Jánosnak, Budapest, 1913. május 14.²⁶

K. B. Sorait sokszor köszönöm. Münchenbe csak elseje tájt utazom és így bármikor és akárhányszor örömmel találkozom Önnel. Szombaton a mondott időben és helyen várom. Egyébként déltájt naponként megtalál a korzón, ahol Bélával és Calderonival van állandó találkozónk.

Híve

Bgh.

Feladó: Balogh, Bajza u. 32.

Vikár Vera – Wilde Jánosnak, Budapest, 1913. május 14.²⁷

Kedves Wilde,

nagyon kérem, ha a Maga teendőibe nem ütközik, úgy váltsa be holnap (csütörtök) az ígértét és jöjjön el hozzám ebéd után, 1/2 4-re már egész biztosan össze fogom szedni az eszemet annyira, hogy beleiktassam emlékezetembe az onnét hiányzó bölcsességeket. De mindezt csak úgy, ha Magának nem alkalmatlan, ellenkező esetben kérek nagyon őszinte választ és akkor más napra halasztjuk az esetet.

Ha teheti, kérem szerezzen be a „Brutails”-ból²⁸ biztos tudomást az ilyen elnevezésekről

voûte en berceau (úgy hiszem: donga és félív)

voûte en demi

doubleau (heveder?)

voûte d'arrêtes (?)²⁹

Kérem ne haragudjék, hogy annyit terhelem. Úgy látszik annak a tudata, hogy én Magának semmiben sem lehetek segítségére a szerénységnek éppen az ellenkező végletét eredményezi nálam. De mit tegyek. Csak arra kérem, hogy mondja meg őszintén, ha alkalmatlan a megjelölt idő.

²⁶ MNG Adattár, 20151/1979/268. – Képes levelezőlap: Veneczia – Dettaglio Presentazione del Bambino (V. Carpaccio).

²⁷ MNG Adattár, 20151/1979/278.

²⁸ Jean-Auguste Brutails: *Précis d'archéologie du Moyen Âge*. Paris, 1908.

²⁹ Dongaboltozat, féldonga, hevederív, keresztboltozat.

Szívesen üdvözl
1913. V. 14.

Vikár Vera

Vikár Vera – Wilde Jánosnak, [Budapest, 1913. május 14. után]³⁰

Kedves Wilde,

ismét egy nagy szívességre kérem Magát. Ugyanis arról van szó, hogy meg akarok takarítani egy kis időt és mielőtt bemennék magam az egyetemre érdeklődni, nagyon kérem, legyen szíves telefonáljon nekem (József 195), hogy elfogadtatik-e bírálatra a munkám, mert Maga ezt bizonyára tudni fogja. Mindig itthon vagyok, legkorábban 1/2 7 óra este megyek csak el. Tehát bármikor telefonál (ha nem fárasztom), itthon vagyok.

Szívességét előre köszöni, szíves üdvözl
collegája

Vikár Vera

Vikár Vera – Wilde Jánosnak, [Budapest, 1913. június 13. előtt]³¹

Kedves Wilde,

múltkori szíves értesítését most (jókor) köszönve, értesítem, hogy szigorlatom e hó 13-án pénteken d. u. 5 órakor lesz. Persze ne kérdezze, illetve ne mutassa, hogy tudja, úgyis hallani fogja. Ha magát érdekli, úgy jöjjön el, mert talán feltűnő lenne a távolmaradása. Azonban igen kérem, tartsa távol Ferdelt, Vilmát³² s legfőképp Barát Bélát.³³ Akik a jelenet tanúi voltak. Feltétlen előidéznék jelenlétükkel a produkálás vágyát, s ezért kérem amennyiben hatalmában áll, hasson oda, hogy ezek távol maradjanak. Hallhatnak majd még más doktorátust. Különben sem lesz feltűnő, ha

³⁰ MNG Adattár, 20151/1979/281.

³¹ MNG Adattár, 20151/1979/279. – Vikár Vera szigorlata 1913. június 13-án volt. Bírálói Pasteiner Gyula és Beöthy Zsolt voltak. Pasteiner a disszertációt ugyan elfogadta, de a szigorlatot nem. Ld.: Gosztonyi 2012. 53., 69.

³² Ferdel Lajos Györgyről (*A Budapesti Királyi Magyar Tudományegyetem Almanachja az MCMXII/MCMXIII. tanévre*. Budapest, 1913. 271.), és talán az Adyval is kapcsolatban álló Mátyók Vilmáról van szó.

³³ Barát Béla (1888–1945) építész, művészettörténész. 1910-ben építész diplomát szerzett a Műegyetemen, s 1911-ben társult évfolyamtársával Novák Edével (1888–1951), több jelentős budapesti épület fűződik tervezőirodájukhoz. 1914-ben doktorált Pasteiner Gyulánál művészettörténetből: *Szerkezet és forma Délfranciaország román építészetében* c. disszertációjával Budapest, 1914. Ld.: Gosztonyi 2012. 32–33., 70.

5 óra délután nem mennek be az emberek az egyetemre egy szigorlat végett. Szerencsés dátumom van, ugye? Mondja meg a gyerekeknek, hogy nem kollegiális érzés híján teszem ezt a távoltageást, hanem tisztán pszichológiai számításból.

El vagyok készülve egy nagy lebíralásra, ami az incompetenciának csak ismételt bizonyítékát fogja szolgáltatni.

Szíves üdvözzel

Vikár Vera

Vikár Vera – Wilde Jánosnak, Budapest, [Budapest, 1913. június 13. után]³⁴

Kedves Wilde,

sok köszönettel küldöm a könyveket, melyeknek valóban jó hasznát vettem. Nem tréfálok, mert ha szükség nem is volt ezekre a dolgokra, mégis egész jól okultam belőlük.

A mellékelt két értekezést, legyen oly jó, adja át Ferdelnek és Vilmának legszívesebb köszönetemmel távolmaradásukért. A sok izgalom meghozta a várt eredményt, mert már elutazásom előtt is kúrát kell tartanom, hogy valamiképp megtartsam lelki egyensúlyomat.

Remélem, hogy összetartásunkon semmi sem változtat, én legalább úgy hiszem, hogy az egyetemi kapcsolatoknál igazabbak is vannak.

Ősszel elvárom, hogy meglátogat, mert érdekel, hogy miképp folynak a dolgai. Az Osztr. M. Mon.³⁵ bármikor rendelkezésére áll, egyáltalán, ha valamilyen segítségére lehetek, nagyon fogok örülni, hogy szívességeit viszonzozhattam.

Jó nyarat és jó kitartást kíván szíves üdvözzel

Vikár Vera

NB. Szombaton 12-kor avatnak.

Balogh József – Wilde Jánosnak, München, 1913. június 23.³⁶

Kedves Barátom, igen sajnálom, hogy Béla doktorátusa után már nem találkozhattunk. Ma az Eng. Garten egy magános ösvényén összeakadtam Wölfflinnel³⁷ és Önre kellett gondolnom. (Ez különben gyakran előfordul.) W. előadásai

³⁴ MNG Adattár, 20151/1979/280.

³⁵ Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képen c. kiadvány.

³⁶ MNG Adattár, 20151/1979/265. – Képes levelezőlap: Oeleingissender Athlet – Glyptothek München. Ansender: Balogh, Ludwigstr. 22a. München.

³⁷ Heinrich Wölfflin (1864–1945) művészettörténész. 1893-tól a bázeli egyetem művészettörténet tan-székének vezetője, majd 1901-től Berlinben, 1912-től Münchenben és 1924-től a zürichi egyetem professzora. Fő műve az 1915-ben megjelent *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*.

nemesek, előkelők és monumentálisak. (Kérem, ne vegye rossz néven ezeket az elkoptatott jelzőket.) Lelki nyomorúságom keretein *belül* mégis itt érzem legjobban magamat.

Igaz barátságban

Balogh.

Balogh József – Wilde Jánosnak, München, 1913. július 3.³⁸

K. B. Jóindulatú, spleen úzó tanácsait sokszor köszönöm. Ön tudja, hogy ilyen dolgok, mélyebben „ülnek” s ha az idő nem úzi el őket, sokáig kísérnek. Egyetemi ismerősök, Calderoni és hasonlók ellenére is bizony kissé egyedül vagyok: nem egyszer jólesnék egy Sas-hegyi séta – önnel. Wölfflin óráin sajnálom, hogy azok a pompás, száraz mondatok rám pazarlódnak és Ön nem hallja őket.

Igaz bghja.

Balogh József – Wilde Jánosnak, München, 1913. július 25.³⁹

K. B. minden soráért hálás vagyok, de akkor is változatlanul szeretem, ha hallgat. Kérem, ne írjon, ha nehezére esik. – Wölfflin ma fejezte be óráit, egy pár igazán szép szubjektív szóval. – Remélem, eddig már kissé kilábolt kellemetlen lelki állapotából. Enyhe vigasztként itt küldök egy Lionardo fejet, akit különösen szeretek. – Aug. 1-től címem Landro Valle d’Ampezzo.

Igaz, hű

Bghja.

Balogh József – Wilde Jánosnak, Freiburg, 1913. augusztus 11.⁴⁰

K. B. Köszönet a k. lapért! Azóta Béla⁴¹ is írt. Kérem, ne irigyeljen: Nem érdemlem meg! Még nem volt boldog percem az életemben és itt sincsen, pedig mindenem megvan hozzá. Azért mégis végigéljük ezt az életet. A prof.-ok igen szívesek. A legjobb szemináriumokban benne vagyok, és sok órát hallgatok. Mi lesz belőle? Szeretettel

Balogh

³⁸ MNG Adattár, 20151/1979/266. – Képes levelezőlap: Hans Holbein jr. William Warham. München, Gartenheim.

³⁹ MNG Adattár, 20151/1979/269. – Képes levelezőlap: Florence – Leonardo da Vinci – Tête de vieux.

⁴⁰ MNG Adattár, 20151/1979/257. – Képes levelezőlap: Pension Utz Villa Schöneck

Werder Strasse 15. Freiburg i. B.

⁴¹ Fogarasi Béla.

Balogh József – Wilde Jánosnak, Freiburg, 1914. február 25.⁴²

Kedves Barátom,

magam is újság híján vagyok és mégis írok. Köszönet Antal⁴³ címéért, éppen kapóra jött, mert Friedländer⁴⁴ doktor kérte. Nem tudom megkeresem-e Antalt Párisban, egy ízben találkoztam vele s akkor nagyon antipatikusnak tűnhettem neki. Viszont némi egoizmus – kissé félek a párisi rengetegtől – azt mondja, hogy minden ismerőst, akihez csak némi közöm van Párisban, megbecsüljek. Nehány fiatal francia barátom ez alkalommal jó szolgálatot fog tenni.

Friedländer, akinek eddig hírért sem hallottam, az itteni egyetemen néhány nap előtt megtartotta docensi kollokviumát, amely sikeresen folyt le. A mosolygó, mérhetetlenül óvatos, soha szint nem valló zsidó típushoz tartozik.

Meglepett, hogy Dornseiff dr.-t⁴⁵ élete programjáért megirigyelte. Az ilyen program sajnos nem nekünk, de főképp önnek nem való. Temérdek megalkuvás, csöndes kritikátlanság vagy elfojtott kritika kell az ilyen tervhez (nem a római utazásra, hanem az itteni letelepedésre gondolok!) Eleget voltam Németországban s jól ismerem az akad. élet pszichológiáját. Nem Önnek való.

A várost, igen különféle okokért, megnéztem. Dolgozni ugyan itt sem tudtam és szakmámmal szemben még mindig a cirógatás álláspontján vagyok, – de itt félig-meddig jól érzem magam, mert mégis egészen mások a törekvések s még a kellemetlenül ostoba emberek is szimpatikusabbak, mert tisztább jelenségek, mint a mi szellemes kávéházi insanityeink.⁴⁶

Ha katonai ügyeimet sikerül valahogy elintéznem, március első hetében Dél-Franciaországba s onnan ápr. 1-ére Párisba utazom.

Igen hálás volnék Önnek, ha addig Antalnál valami jó és békés fekvésű pensió felől tudakozódnék. Kb. 6–9 frankot szeretnék naponként fizetni.

Bélát üdvözlje, kérem s tegyen róla tanúságot, hogy igazán nincs mit írnom. Még mindig a hangosan olvasás problémáján nyargalok,⁴⁷ talán nyáron lesz belőle egy cikkecske.

⁴² MNG Adattár, 20151/1979/272. – Levél. Freiburg, Werderstrasse 15.

⁴³ Antal Frigyes.

⁴⁴ Walter Ferdinand Friedländer (1873–1966) művészettörténész. Heinrich Wölfflin tanítványa volt Berlinben, majd 1914-ben habilitált a freiburgi egyetemen, 1921-ben professzor. 1935-ben az Amerikai Egyesült Államokba emigrált.

⁴⁵ Franz Dornseiff (1888–1960) klasszika-filológus és germanista. – Balogh barátja, akivel közös művet is publikáltak: Dante Alighieri: *Über das Dichten in der Muttersprache. De vulgari eloquentia*. Aus dem Lateinischen übers., erl. Franz Dornseiff, Joseph Balogh. Darmstadt, 1925.

⁴⁶ Örültjeink.

⁴⁷ Balogh József behatóan foglalkozott a diktálás és olvasás módozataival, erről nagyobb tanulmányt is megjelentetett: Balogh József: „*Voces paginarum*”. *Adalékok a hangos olvasás és írás kérdéséhez*. Budapest, 1921. – németül: 1927. – Id.: Frank 2004. i. m. 393–394.

Önnek őszinte barátságban munkát és kedvet kíván igaz

Baloghja.

Balogh József – Wilde Jánosnak, Nîmes, 1914. március 20.⁴⁸

Szíves üdv!

Bgk.

Balogh József – Wilde Jánosnak, Avignon, 1914. március 21.⁴⁹

A Provancenak nagyobb a híre, mint megérdemli. Szicília egyetlen utcája többet nyújt. Sietek Párisba. Sok szíves baráti üdv

Balogh

(Hotel du Quai Voltaire Paris)

Balogh József – Wilde Jánosnak, Freiburg, 1914. július 15.⁵⁰

Kedves Barátom, a cikket azért küldtem el, mert – azt hiszem – joggal számíthatok rá, hogy nem veszi szerénytelenségnek, az ilyen cikkekhez utóbb olyan nehéz hozzájutni. Hogy önnek és Bélának⁵¹ egyként megtetszett, – főképp formailag vettem erre súlyt – annak nagyon örvendek.

Itteni életünket könnyen elképzelheti. Béla, szegény, bizony kissé elégedetlen freiburgi választásával – értem: azzal, hogy idejött – de én édeskeveset segíthetek rajta. Az utóbbi esztendő szellemileg kissé eltávolított bennünket egymástól: Béla komoly, munkás, elszánt, hívó idealista lett, ill. maradt, én – Dornseiff barátommal egyetemben – a metierjen kívül és felül, – de e helyett aztán semmiben benn és semmi alatt nem – élő, kissé ironikus, nihilisztikus, impresszionista lettem, aki Béla nagy dolgaiban fejcsóválva hisz és csak nem akar velük üdvözülni. A mi tudományunkban oly keveset – produktíve megvalósítva: oly sok ostobaságot – jelent, hogy akaratlanul is (egy Bélának idegen) aszisztématizmusba menekülünk. Ma úgy állok, hogy mindenben, p. önnél, sokkal több megértésre találnék, mint B-nál. Béla felülről néz és még csak nem is ítél el bennünket. Írja történetfiloz. könyvét és – úgy gondolom – kissé unatkozik. Engem pedig munka, szeminárium, családi élet annyira lekötnek, hogy kellő mértékben nem szentelhetem magam neki.

Szeptemberben valószínűleg megint Pesten leszek, hogy iramot vegyek a májusi

⁴⁸ MNG Adattár, 20151/1979/271. – Képes levelezőlap: Nîmes – Maison de XVI^e siècle, rue Saint-Castor.

⁴⁹ MNG Adattár, 20151/1979/270. – Képes levelezőlap: Avignon – Le Palais des Papes.

⁵⁰ MNG Adattár, 20151/1979/274. – Levél. Tivolistrasse 27.

⁵¹ Fogarasi Béla.

doktorátushoz. Ha kellő Hochdruckkal dolgozom, sikerül majd a „Tár”-ban⁵² a Confessiokat kihoznom és róluk valami disszertációfélét írnom, tisztán filozófiai szempontból, amit eddig meg nem tettek. Semmi egyebet nem tudok a jövőről, de természetes optimizmusom oly nagy, hogy semmi bizonytalanság, kétség, elhagyottság boldogtalanná nem tudott eddig tenni. Remélem, ősszel többet lehetünk együtt, mint eddig. A nyár hátralevő heteire egészséget és jókedvet kívánok önnek.

Hú barátságban

Bghja.

Fogarasi Béla – Wilde Jánosnak, Budapest, 1917. július 30.⁵³

Kedves Jancsi, kétheti izgató várakozás után, mialatt tíz reáliskolai tanárt a városnál behívtak, értesültem, hogy az enyémet érvényben hagyták.⁵⁴ Ez a legnevezetesebb esemény. A várakozás nagyon megviselte az idegeimet. Most írtam Varjasnak⁵⁵ Lucsivnára,⁵⁶ hogy vegyen ki szobát nekem, mihelyt lesz, utazom. 25-én már itthon leszek a fogadalmat letenni a városnál. Akkor látjuk egymást. Írj még ide, Budára, aug. 4-5. körül utazom, azt hiszem. Ölel Béla.

⁵² Szent Ágoston *Vallomásainak* kiadásáról van szó a Filozófiai Írók Tárában, ami akkor nem – csak 1943-ban jelent meg – a sorozaton kívül. A fordításhoz készített bevezető tanulmánya lett a disszertációja: Balogh József: „*Vasa lecta et pretiosa*”. *Szent Ágoston konfessziói. Egy stílustörténeti tanulmány vázlat.* Budapest, 1918. – Id.: Frank 2004. i. m. 393–394.

⁵³ MNG Adattár, 20151/1979/30/73. – Postai levelezőlap. Budapest I. Gaál utca 4.

⁵⁴ Már 1917. április 17-én családjának írt levelében említette Wilde: „A Mestertől kaptam egy kártyát, tesz benne egy borongó megjegyzést fölmentési aggodalmakról. Egyébként a társaság nevében felszólít téli előadások tartására.” MNG Adattár, 201516/1979/30/37. Majd, amikor Fogarasi levelét hazaküldte családjának, a következőket írta 1917. augusztus 15-én: „Szegény Mestert őszintén sajnálom. A mellékelt kártyáját aznap írta, mikor tudtán kívül halott volt már. Talán sikerülnie fog mégis kimásznia valahogy, de az izgalmakért, amit kiállott, már nem kárpótolja.” MNG Adattár, 20151/1979/30/81. Fogarasi felmentették, azonban ismét behívót kapott augusztusban, hazatérve a Tátrából (ld. Fogarasi itt közölt másik levelét). Wilde Ferenc 1917. augusztus 17-én beszámolt arról, hogy mi történt valójában: „Mester, mikor halott volt, másképp fel is támadt; t. i. összekötötésével 3 napi éjjel nappali szaladgálás után kitudta, hogy tényleg meghosszabbított a felmentése érvénye, írónki tévedésből került a visszavontak listájára s így a behívó jegye sem jogerős, hanem csak tévedés. Persze, azért a futkosás csak megvolt, – de hát végül is civil, és ez a fő!” MNG Adattár, 20151/1979/29/141. és 139.

⁵⁵ Varjas Sándor (1885–1939) filozófus. 1908-ban szerzett bölcsészdoktori oklevelet a Budapesti Tudományegyetemen. Előbb Jászberényben tanított, majd 1911-től „Budapesten az Izabella utcai Községi Felső Kereskedelmi Iskolában, ahol Fogarasi Béla a tanártársa volt. 1913-tól a Magyarországi Szociáldemokrata Párt tagja volt, a pedagógus szakszervezet egyik vezetője. A Tanácsköztársaság idején a Közoktatásügyi Népbiztosságon dolgozott. 1920-ban elítélték, majd 1922-ben fogolycserével a Szovjetunióba került.

⁵⁶ Lucsivna [Lučivná], Szepes megyei település.

Fogarasi Béla – Wilde Jánosnak, Zsolna, 1917. augusztus 10.⁵⁷

Kedves Johannes, hétfő óta itt vagyok, nagyon szép hely, s most máshol sehol sem kaptam volna még egy fürdőkádat sem, itt is csak két itt nyaraló Colléga jóvoltából. Ennivaló nincs sok, pedagógus annál több, de azért egyedül lehetek, fenyők és rétek között csatangolok. Végre jól érzem magam. Nagy szó, de ki merem mondani, teljesen nyitva állnak az utak, hallatlan munkakedvet érzek, ami egy évig teljesen hiányzott és tehetségem határaival és lehetőségeivel tisztában vagyok. Ami a filozófiában döntő, Windelband-Rickert befolyásán, ami lehetségessé tette ugyan, hogy korán ú. n. irodalmi sikereket érjek el és egyáltalán dolgozni tudjak, de másrészt hallatlanul megállított fejlődésemben, most egészen túl vagyok. Már nemcsak filozófiai értelemben is, az egyetemi hangon, világban, perspektíván. – Egy fenyőfa alján ülök és írok, azért ilyen rapszodikus a gondolatmenet. – Múltkori kártyád lehangolt. Úgy szeretném már, ha találkozoznánk augusztusban míg Bécsben maradsz? Én 20-ig itt leszek, aztán Késmárk, Lőcse, Kassa, esetleg Bártfa, Pest. Voltam Szepesszombaton: gyönyörű dolgok vannak a templomban. Kérlek, írd meg, mit néztek meg még ezeken kívül. Írj ide: Lucsivnafürdő, Szepes megye. Majkó Miklós tanár úr címére.

Ölel

Béla

Balogh József – Wilde Jánosnak, Budapest, 1918. április 29.⁵⁸

Kedves Barátom,

egy szívességre kérem, ne nehezteljen érte. Az evvel a levéllel Önhöz küldött könyvet egy jó barátom Vittorioban (Conegliano) vásárolta; mindkettőnknek nagyon tetszenek e finom, kedves metszetei, én – laikusán – némi anyagi értéket is látok bennük. Kérem, nézze meg őket és közölje velem, ha csak egy szóban is, van-e művészi- és raritásértékük – mert antikváriusi értékük valószínűleg nem lesz megállapítható. Ha ezt is hozzávetőlegesen megmondaná, még nagyobb hálára köteleznék

tisztelő igaz hívét

Balogh Józsefet

Ha legényem Önt nem találná lakásán hagyja a könyvet és szerda d. e. újból érte megy. Előre is sok köszönet.

⁵⁷ MNG Adattár, 20151/1979/30/81. – Postai levelezőlap. – Ld. még: Wilde János – Wilde Margitnak, Bécs, 1917. augusztus 13.

⁵⁸ MNG Adattár, 20151/1979/275. – Levél.

Balogh József – Wilde Jánosnak, Felsőireg,⁵⁹ 1918. augusztus 3.⁶⁰

Kedves Barátom,

szép vizsgájához – nonum prematur⁶¹ – sokszor gratulálok. Hogy az Ön diákpályája véget ért és többet nem okoz gondot, az mindenkinek, aki Önt szereti és becsüli, nagy örömet jelent. Disszertációm – ha ugyan ezt az összeüjtött dongátlan-abroncstalan hordót így lehet hívni, nyomdába adtam, most nagy nyomorúsággal főzőm vizsgai áltudásomat. Keserű kenyér! Ugye látom szept.-ben, nem úgy, mint a héten a Pilzeniben,⁶² ahol háttal ült hozzánk és *csak* láttam. Melegen üdvözlí hú
Baloghja.

⁵⁹ Felsőiregen volt br. Kornfeld Móric kúriája. Balogh a Kornfeld család alkalmazásában állt.

⁶⁰ MNG Adattár, 2011/1979/276. Postai levelezőlap. Felső-Ireg, Tolna megye.

⁶¹ Nonum Prematur in annum – kilenc évig tartsuk magunknál (Horatius Ars poetica).

⁶² Pilzeni Sörcsarnok, a Vigadó téren a Thonet-házban volt.

Enigma 47–49.

„EMBEREK, ÉS NEM FRAKKOK”

A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai, 1–3.
Szerkesztette: Markója Csilla – Bardoly István. (Ára 3500 Ft)



Az Enigma háromkötetes különszámában művészettörténészek beszélnek elődeikről, nagy magyar művészettörténészekről, kritikusokról, esztétákról, gyűjtőkről és muzeológusokról, kutatókról és professzorokról, azokról, akik a magyar művészettörténet-írás XIX. századi kezdetei óta alapítói és hivatott művelői a művészettel való tudományos célú foglalatosságnak. A közel negyven tanulmányt a tárgyalt művészettörténész pályájának lexikonszerű szerű összefoglalása követi, és recepciójára is kitérő bibliográfia zárja le. Többek között Marosi Ernő, Szilágyi János György, Perneczky Géza, Sinkó Katalin, Mojzer Miklós, Galavics Géza, Wessely Anna, Rényi András, Tóth Sándor, Pataki Gábor, Beke László, Tímár Árpád tudománytörténeti esszéit tartalmazza a kötet olyan nagy művészettörténészekről, mint Ipolyi Arnold, Römer Flóris, Pulszky Ferenc, Pasteiner Gyula, Lyka Károly, Fülepi Lajos, Popper Leó, Petrovics Elek, Hekler Antal, Éber László, Gerevich Tibor, Hoffmann Edith, Tolnay Károly, Hauser Arnold, Hevesy Iván, Farkas Zoltán, Kállai Ernő, Rabinovits Máriausz, Lányi Jenő, Genthon István, Péter András, Dercsényi Dezső, Radocsay Dénes, Entz Géza, Csátkai Endre, Biró József, Zádor Anna, Pigler Andor, Kapossy János, Voigt Pál, Balogh Jolán, Ujváry Lajos, Castiglione László, Kovács Éva, Németh Lajos, Körner Éva, Szabó Júlia.

A közeljövőben megjelenik az „Emberek, és nem frakkok. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai” 4. kötete, melyben további esszék találhatók Pulszky Károlyról, Ybl Eruinról, Gombosi Györgyről, Wilde Jánosról, Antal Frigyesről, Felvinczi Takács Zoltánról, Palágyi Menyhértől, Rózsaffy Dezsőről, olyan szerzők tollából, mint Szilágyi János György, Kókai Károly, Fehér Ildikó, Bincsik Mónika, Tátrai Vilmos, Bogdanov Edit, Sisa József és Gellér Katalin.

Az Enigma kapható a nagyobb könyvesboltokban,
előfizethető és régebbi számai megrendelhetőek az enigmaterjesztes@gmail.com címen.

ENIGMA

